Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 5

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Май 1939 г.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ И БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ЦК ВЛКСМ

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Н. Мещеряков

В настоящее время становится уже излишним доказывать, что Щедрин принадлежит к числу крупнейших наших народных писателей, ибо этот факт стал теперь бесспорным.

Но есть один вопрос, который не затрагивался до сих пор (или затрагивался очень мало) в литературе, посвященной изучению Щедрина. Это вопрос о доступности Щедрина для чтения детей и юношества.

Произведения Щедрина не принадлежат к литературе, которая читается легко. Беллетристический элемент тесно переплетается в них с публицистикой, трактующей вопросы уже довольно далекого прошлого. Его сатиры полны острых намеков на политическую и общественную злобу дня того времени, когда писались эти сатиры. В настоящее время эта «злоба дня» отошла в далекое прошлое и очень часто непонятна даже взрослым читателям. Щедрину, наконец, приходилось писать в условиях жестокой, придирчивой и нелепой царской цензуры. Ему приходилось не называть живых лиц собственными именами, а говорить намеками, писать иносказательно, своим, как он говорил, «эзоповым языком».

Для сатир Щедрина необходимы комментарии более, чем для какого-либо другого писателя. Еще более необходимы они в тех изданиях, которые предназначены для юношества. Но и этого, пожалуй, мало: нужна еще прямая помощь руководителя, разъясняющего богатое и глубокое идейное содержание произведений великого писателя.

Но прежде чем говорить об этом богатом идейном содержании сатир Щедрина, я остановлюсь коротко на вопросе о том, как сам Щедрин смотрел на вопросы воспитания.

Окончив в 1844 году курс в Царскосельском лицее, Щедрин начал свою литературную работу в журналах «Современник» и «Отечественные записки» писанием рецензий на детские книги. Вот несколько интересных мыслей, которые мы находим в этих его рецензиях.

В рецензии на книгу Фолькера «Руководство к первоначальному изучению всеобщей истории» Щедрин энергично выступал против того, что

воспитание детей носит слишком отвлеченный, оторванный от жизни характер.

«Странная, право, участь детей! — писал Щедрин в этой статье. — Чему ни учат их, каких метод ни употребляют при преподавании? Их обучают и истории и нравственности, им объясняют их долг, их обязанности, — все предметы, как видите, совершенно отвлеченные, над которыми можно было бы призадуматься и не ребенку. Одно только забывают объяснить им мудрые наставники: именно то, что всего более занимает пытливый ум ребенка, то, что находится у него беспрестанно под глазами, те предметы физического мира, в кругу которых он вращается. А оттого-то и случается, что человек, сошедший со школьной скамьи, насытившийся вдоволь и греками и римлянами, узнавший вконец все свойства души, воли и других невесомых, при первом столкновении с действительностью оказывается совершенно несостоятельным, при первом несчастии упадает духом, и если, по какому-нибудь случаю, любящие родители не приготовили ему ни душ, которые могли бы прокормить вечного младенца, ни сердобольных родственников, ни даже средств для выгодной карьеры, — наш философ умирает с голоду именно потому, что любезные родители никак не могли предвидеть подобный пассаж».

Резкость, с которой Щедрин выступал против преподавания детям таких наук, как история, объясняется тем, что науки эти давались детям в схоластическом виде, что история, например, излагалась как история великих людей, главным образом царей, и преподавание ее было направлено на укрепление идей монархизма и религиозности.

Щедрин родился и вырос в дворянской, помещичьей семье. Его детство и юность протекали в атмосфере безграничного разгула крепостного права, проникавшего во все сферы бытовых и общественных отношений. Еще в детстве Щедрин близко видел все ужасы и жестокости крепостного права, этот «омут унизительного бесправия, всевозможных изворотов, лукавства и страха перед перспективою быть ежечасно раздавленным». «С недоумением спрашиваешь себя, — писал Щедрин, — как могли жить люди, не имея ни в настоящем, ни в будущем иных воспоминаний и перспектив, кроме мучительного бесправия и ниоткуда не защищенного существования?»

С детства Щедрин возненавидел крепостное право. Борьба против крепостничества, а также и против всякого насилия, против всякого стеснения естественных стремлений личности стала на всю жизнь одной из характернейших черт литературной деятельности Щедрина.

На эту почву упало и легко привилось на ней учение Шарля Фурье о необходимости свободы развития «страстей» человека. По мысли Фурье, одной из главнейших причин того, что человечество несчастно, является то, что в существующем обществе не могут свободно развиваться те способности и склонности человека, которые существуют в нем с младенчества. Насильственное подавление этих склонностей (Фурье называл их «страстями») ведет к тому, что естественные и законные склонности уродуются и превращаются иногда в пороки. Эта идея о необходимости дать простор желаниям и запросам ребенка стала второй идеей, которая проникает и в рецензии Щедрина о детских книгах и в его первые повести.

В цитированной выше рецензии на книгу Фолькера Щедрин писал:

«По-настоящему следовало бы изучить натуру ребенка, подстеречь его наклонность при самом его рождении, не навязывать ему такой науки, которая или антипатична, или не по летам ему, но нет! не тут то было! На что же и существуют возлюбленные родители? В их уме уже заранее начертаны все занятия, все судьбы будущего ребенка их; на то они и рождение их, их собственное рождение, чтобы они могли располагать им по произволу, и уже как ни бейся бедный ребенок, а не выйти ему никогда из этого волшебного круга! И

потому юноши, в которых эта система постепенного ошеломления не совсем еще потушила энергию пытливого духа, обыкновенно, по выходе из школы, начинают сами сызнова свое образование».

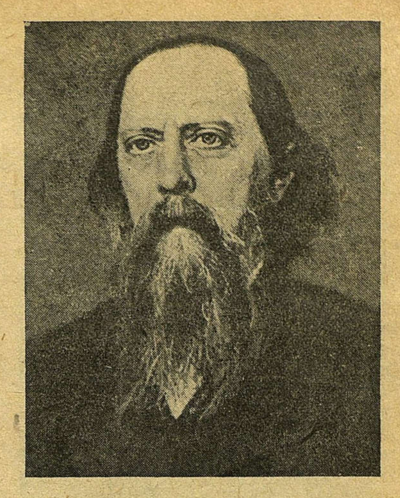
Эту же идею о необходимости внимательно изучать натуру ребенка и считаться с его влечениями и склонностями Щедрин затрагивает в своей первой повести «Противоречия» и в ряде других произведений.

Сочувствие этой теории о «гармонии страстей» высказывал он и в одном из самых последних своих литературных произведений («Мелочи жизни»).

В тех же рецензиях сороковых годов нужно отметить еще одну интересную мысль Щедрина — это протест против введения в воспитание и образование ребенка в излишнем количестве «элементов чудесного». Это «чудесное» отрывает ребенка от интересов и обстановки окружающей его реальной жизни. «Отсюда наклонность к мечтательности, которую надобно бы сдерживать в благоразумных границах, приобретает, напротив того, самые гигантские размеры, и ребенок, сделавшись со временем мужем, является человеком, неспособным заниматься интересами близкими и действительными, и целый век блуждает мыслью в мечтательных мирах, созданных его больной фантазией».

Эта мысль Щедрина, родственная первой, упомянутой мной (предпочтение реального образования), должна быть понимаема как протест против широко распространенной в 30-х и 40-х годах романтической мечтательности и обилия отстранявшихся от «пошлой» действительности «лишних людей». Она часто повторялась им в первых его беллетристических произведениях («Противоречия», «Запутанное дело», «Брусин»).

Но не следует понимать эти высказывания Щедрина как требование, чтобы воспитание и образование ребенка имели только чисто утилитарный характер. «Художественное произведение, — писал он,—приводит ребенка к сознанию собственных его



М. Е. Салтыков-Щедрин.

сил, оно вызывает их, возбуждает к деятельности и открывает ему новый, необъятный мир, который до того времени оставался незатронутым, незамеченным». Возражая против чрезмерного обилия в детских книгах «элементов чудесного», Щедрин как строгий и великий художник-реалист настаивал на том, чтобы детские книги были написаны реалистично. Книга должна подготовлять ребенка к жизни, а потому она должна изображать подлинную жизнь. «Не дурно вводить детей в мир действительного горя и нефантастических нужд, — писал Щедрин в рецензии на «Сказки» Марко Вовчок, — не дурно рисовать перед ними фигуры несколько суровые, но честные и сильные... Детям это знать не бесполезно, потому что и им, конечно, придется со временем встретиться с трудной жизнью; следовательно не мешает, чтобы она нашла их бодрыми и сильными, а не дряблыми и готовыми продать свою душу первому, кто обещает им яблоко».

Вообще взгляды Щедрина на вопросы педагогики заслуживают большого внимания. Следовало бы внимательно изучить *все* произведения

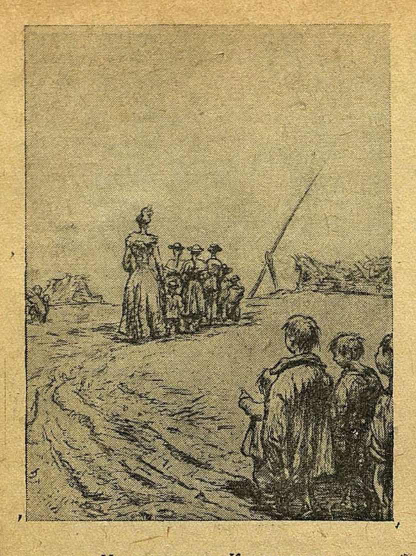


Иллюстрация Кукрыниксы к «Пошехонской старине» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

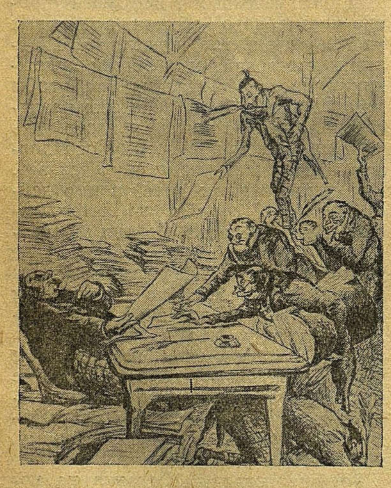


Иллюстрация Кукрыниксы к сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Ретивый начальник»

Щедрина (а не одни рецензии на детские книги, как делаю я в настоящей статье) и выяснить его педагогические взгляды на всем протяжении его жизни и деятельности.

★

Переходя к вопросу о доступности для детей и юношества произведений Щедрина, нужно признать, что *для детей* доступны только очень немногие его рассказы и сказки. К их числу можно отнести небольшой рассказ «Миша и Ваня» из «Невинных рассказов», «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», сказки «Дикий помещик» и «Верный Трезор».

Гораздо обширнее ряд произведений, доступных для чтения юношества и подростков.

Наиболее пригодными для этой цели мне кажутся следующие произведения Щедрина: повесть «Запутанное дело», «Губернские очерки», ряд очерков из серии «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Мелочи жизни», «Сказки», «Пошехонская старина», «История одного города».

Какие же характерные черты творчества Щедрина и его идеологии надо подчеркивать при руководстве чтением его произведений?

Нужно прежде всего ясно определить место, которое занимал Щедрин в политических группировках России прошлого столетия. Надо резко отмежевать Щедрина от либералов, которых он безжалостно бичевал всегда за их классовое своекорыстие. Для Щедрина либерал мало отличался от ретрограда, ибо Щедрин ясно видел одинаковую классовую сущность того и другого. «Чего хотят ретрограды, чего добиваются либералы — понять очень трудно, — писал Щедрин в конце шестидесятых годов, когда царское правительство еще не окончательно стало на путь оголтелой реакции.— С одной стороны ретрограды кажутся либералами, ибо составляют оппозицию; с другой стороны — либералы являются ретроградами, ибо говорят и действуют так, как бы состояли на жаловании...

Скажу одно: если гнаться за определениями, то первую партию всего приличнее было бы назвать ретроградной либералией, а вторую либеральной ретроградией». Для Щедрина либерал тот же хищник, но только прикрывающийся красивыми словами. Он называл таких хищников «пенкоснимателями».

А когда наступила эпоха жестокой правительственной реакции 80-х годов и либералы из страха, с одной стороны, перед правительством, а с другой — перед надвигавшейся революцией сами пошли навстречу этой реакции, продолжая на словах щеголять жалкими остатками своего либерализма, Щедрин еще более жестоко стал бичевать их за трусость, дряблость и предательство. Он называл их «пестрыми людьми», у которых, «что ни слово, то обман, что ни шаг, то вероломство, что ни поступок, то предательство и измена». Он изображал либерала, как человека, который, боясь царского правительства, «никогда ничего не требовал, наступив на горло, а всегда только по возможности». А когда реакция стала действовать еще наглее и энергичнее, либерал переменил свою формулу «по возможности» на другую, еще более убогую: «хоть что-нибудь». Но оказалось, что реакции не довольно и этой его податливости. Тогда либерал начал действовать «применительно к подлости». «Идеалов и в помине уже не было — одна мразь осталась, а либерал все-таки не унывал». В. И. Ленин очень любил эту щедринскую характеристику русского либерализма, действующего «применительно к подлости», и часто пользовался ею в своих статьях.

В прошлом очень многие критики и литературоведы считали Щедрина народником. И это понимание в корне неверно. Народники фальшиво идеализировали русское крестьянство, а Щедрин был глубоким и правдивым реалистом. Он правдиво изображал крестьянина со всеми его достоинствами и недостатками. Народники идеализировали крестьянскую общину и утверждали, что она является зародышем социализма, а Щедрин



Иллюстрация Кукрыниксы к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Иллюстрация Кукрыниксы к сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик».

писал, что община сковывает крестьянина по рукам и ногам. «Она не дает простора ни личному труду, ни личной инициативе, губит в самом зародыше всякое проявление самостоятельности и, в заключение, отдает в кабалу или выгоняет на улицу слабых, не успевших заручиться благорасположением мироеда».

Народники утверждали, что капитализм в России не развивался и якобы не мог развиться, а Щедрин ясно видел это развитие и писал, что буржуа — «чумазый», как он выражался, — сделался хозяином жизни, «столпом общества». Народники отрицали существование пролетариата в России, а Щедрин издевался над ними за эту слепоту. Поэтому изображение Щедрина народником так же неверно, как характеристика его как либерала.

В действительности Щедрин был одним из блестящих представителей того движения, которое В. И. Ленин называл «революционной демократией». В 60-х годах вождем этого движения был Чернышевский, который оказал громадное влияние на Щедрина. Революционные идеи Чернышевского Щедрин защищал в течение всей своей последующей литературной деятельности. Такое понимание Щедрина и должно быть положено в основу истолкования его юношеству.

Щедрин энергично боролся против крепостничества, а после его уничтожения в 1861 году — против его остатков и стремлений возродить крепостное право. Но он также не жалел ядовитых стрел своей сатиры и в борьбе против капиталистической эксплоатации. Он не только яркими красками изобразил эту эксплоатацию, но в ряде произведений («Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Круглый год», «Убежище Монрепо») подверг блестящей и вместе с тем убийственной критике основные устои буржуазного общества (частную собственность, буржуазно-помещичью семью и буржуазно-помещичье государство). Он показал при этом, что те, кто называют себя опорой этих институтов, сами подрывают и разрушают их, что на деле эти институты сгнили и окончательная гибель их неизбежна.

Бюрократия — тоже одна из сил, угнетающих трудящихся и творящих над ними насилие. И Щедрин на всем протяжении своей литературной деятельности неустанно боролся с бюрократией, захватывая все слои ее снизу доверху: от дореформенных провинциальных подьячих—взяточников, казнокрадов и пьяниц — до министров и царей.

Борясь против реакции как основной причины насилия над трудовым народом, Щедрин одновременно бил и либералов.

С другой стороны, все произведения Щедрина проникнуты глубочайшей любовью к трудовому народу и в частности к крестьянству, которое было наиболее обездоленным, закабаленным и угнетенным слоем населения царской России. Вот, например, сказка, в которой Щедрин под видом «коняги» изобразил тяжелое положение крестьянина.

«Нет конца работе! Работой исчерпывается весь смысл его существования: для нее он зачат и рожден, и вне ее он не только никому не нужен, но, как говорят расчетливые хозяева, представляет ущерб. Вся обстановка, в которой он живет, направлена единственно к тому, чтобы не дать замереть в нем той мускульной силе, которая источает из себя возможность физического труда. И корма, и отдыха отмеривается ему именно столько, чтобы он был способен выполнить свой урок. А затем пускай поле и стихии калечат его — никому нет дела до того, сколько новых ран прибавилось у него на ногах, на плечах и на спине. Не благополучие его нужно, а жизнь, способная выносить иго работы. Сколько веков он несет это иго — он не знает; сколько веков предстоит нести его впереди — не рассчитывает. Он живет, точно в темную бездну погружается, и из всех ощущений, доступных живому организму, знает только ноющую боль, которую дает работа».

Но Щедрин не только глубоко любил трудовой народ и ненавидел его

эксплоататоров — «пустоплясов», — он был полон веры в громадные, неисчерпаемые революционные и творческие силы трудового народа.

Революционная демократия долго и мучительно искала ту могучую общественную силу, на которую она могла бы опереться.

«Да, эта сила есть, — писал Щедрин еще в начале 60-х годов, — но как поименовать ее таким образом, чтобы читатель не ощетинился, не назвал меня вольтерианцем или другим бранным именем?[1] Успокойся, читатель. Я не назову этой силы, а просто сошлюсь только на правительственную реформу, совершившуюся 19 февраля 1861 года... Вникните в смысл этой реформы, взвесьте ее подробности, припомните обстановку, среди которой она совершилась, и вы убедитесь: во-первых, что, несмотря на всю забитость и безвестность, одна только эта сила и произвела всю эту реформу, и во-вторых, что, несмотря на неблагоприятные условия, она успела наложить на эту реформу неизгладимое клеймо свое, успела найти себе поборников даже в сфере ей чуждой. Это та самая сила, которая всякое начинание свое делает плодотворным, претворяет в плоть и кровь».

Связанный цензурой, Щедрин не мог сказать здесь прямо, что эта сила — трудовой народ, крестьянство. Он говорит иносказательно, но его мысль вполне ясна.

«Мы, которые думаем, что родник жизни иссяк, — продолжает Щедрин, — что творческая сила прекратилась, мы думаем и судим поверхностно. Мы принимаем за жизнь то, что собственно заключает в себе лишь призрак жизни, и забываем, что есть жизнь иная, которая одна в силах искупить наше бессилие, которая одна может спасти нас. Вот к этой-то силе и должны мы обращаться и помнить, что какова бы ни была деятельность, но если она ищет опоры инде, то эта деятельность пройдет мимо, каковы бы ни были ее намерения».

[1] Щедрин хочет сказать здесь: как назвать эту силу таким образом, чтобы не придралась цензура?

«История показывает, — писал Щедрин в другом месте, — что те люди, которых мы не без основания называем лучшими, всегда с особенной любовью обращались к толпе и что только те общественные и политические акты имели прочность, которые имели в предмете толпу».

Будучи глубоко убежден, что прочно в жизни только то, что творится широкими народными массами, Щедрин презрительно смотрел на все попытки вести политику без участия этих масс. Такую близорукую, «пошлую», по его выражению, политику он считал вреднейшим авантюризмом.

Эта глубокая вера Щедрина в то, что народные массы таят в себе неиссякаемый источник революционных и творческих сил, блестяще оправдалась в ходе нашей социалистической революции.

Эта глубокая вера Щедрина в силы народа роднит его с нами, с нашим временем, делает его не только великим писателем прошлого, но и великим с о в р е м е н н ы м писателем.

Щедрин не верил в возможность улучшения положения трудящихся мирным путем, без революции, путем компромиссов, уступок со стороны эксплоататоров.

«Будут ли эти усилия иметь успех?» спрашивал он в «Мелочах жизни» и отвечал: «На мой взгляд, желанный успех не только сомнителен, но и прямо невозможен».

Ненавидя всякое насилие, Щедрин глубоко скорбел, когда видел, что оно не встречает отпора со стороны трудящихся. Эта безмолвная покорность народа породила ту глубокую скорбь, которой проникнута вся «История одного города». Ею переполнены все произведения великого сатирика. Всюду, где это было возможно по цензурным условиям, Щедрин звал на «подвиг», на борьбу против насилия.

«Жизнь, лишенная энтузиазма, — писал Щедрин, — жизнь, не допускающая ни увлечений, ни преувеличений, есть именно та постылая жизнь, которая способна только мерить и сводить итоги прошлого, но совершенно бессильна в смысле творческом».

«Нам необходимы подвиги, нам нужен почин. Очень часто мы безрассудствуем, мечемся из одной крайности в другую, очень часто даже погибаем. Но во всех этих безрассудствах и колебаниях одно остается небезрассудным и неизменным, это жажда подвига. В этой жажде трепещет живое человеческое сердце, скрывается пытливый и никогда не успокаивающийся человеческий разум. Не смирять и охлаждать следует эту благодатную жажду, а развивать и воспитывать».

Знакомя юношество с Щедриным, надо подчеркивать, что его произведения и образы бьют не только по отошедшему в историю прошлому, но и по многим явлениям современности. Недаром Л. М. Каганович так удачно использовал в борьбе против остатков бюрократии рассказ Щедрина о двух бюрократах, один из которых все время завязывает узелки, а другой сейчас же развязывает их. Еще более применима сатира Щедрина к существующим явлениям капиталистического мира. Вот, например, характеристика французской буржуазной демократии, которую давал Щедрин в книге «За рубежом»:

«Современному французскому буржуа ни героизм, ни идеалы уже не под силу. Он слишком отяжелел, чтобы не пугаться при одной мысли о личном самоотвержении, и слишком удовлетворен, чтобы нуждаться в расширении горизонтов. Он давно уже понял, что горизонты могут быть расширены в ущерб ему, а потому на почве расширения охотно примирился бы даже с Бонапартом, если бы этот выход был для него единственным».

Мы видим теперь, что в капиталистическом мире действительность не только вполне оправдала это предвидение Щедрина, но и пошла еще дальше. Современные нам буржуа в страхе перед пролетариатом примиряются не только с Бонапартом, но и с Муссолини и Гитлером, причем примиряются с ними не только итальянские и немецкие буржуа, но и буржуазия тех стран, которым Муссолини и Гитлер угрожают насилием.

А гнусная тактика «невмешательства» в борьбу испанского народа с напавшими на него итальянскими и немецкими интервентами разве не та тактика либералов, которую Щедрин называл «применительно к подлости»? А разве те благочестивые буржуа Франции и Англии, которые возмущались убийствами женщин и детей в Испании итальянскими интервентами и в то же время помогали фашистским интервентам и мешали борьбе испанского народа, не похожи на ханжу и предателя Иудушку Головлева? Разве не Иудушками являлись и троцкистско-бухаринские агенты фашизма — двурушники, вредители, предатели и шпионы?

Если присмотреться к тому, что делается в фашистских странах, мы найдем там много типов, нарисованных Щедриным. Есть у него, например, в «Истории одного города» градоначальник Перехват-Залихватский, который, въехав в Глупов на белом коне, немедленно сжег гимназию и упразднил науки. Но ведь таков же и подручный Гитлера Геббельс, который сжигает на кострах лучшие произведения литературы. Есть у Щедрина градоначальник Органчик, который может произносить только две фразы: «Разорю!» и «Не потерплю!» Но ведь таких «органчиков» очень много в фашистских странах, где вся политика сводится к разорению и насилию над народом. А знаменитый Угрюм-Бурчеев, который пытался остановить течение всей жизни? Разве он не прообраз Гитлера и Муссолини, поставивших такую же задачу?

Все это ясно показывает, что Щедрин и до настоящего времени является глубоко современным писателем.

Что касается художественной стороны, то необходимо обратить внимание юных читателей Щедрина на его глубоко своеобразную и оригинальную манеру письма и на богатый, тоже глубоко своеобразный язык, который он выработал.

Мне думается, что при наличии такого руководства внимательное чтение *избранных* произведений Щедрина будет очень полезно для юношества.

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС

Я. Рыкачев

I

В первой половине XVII века в Англии вышла книга великого философа Фрэнсиса Бэкона, которую можно считать первым образцом мировой научно-фантастической литературы. Это была знаменитая «Новая Атлантида». В этой книге, в той ее части, где описывается дом науки — «Дом Соломона», — Бэкон предвосхитил многие современные достижения точных наук — в ту пору, когда точные науки еще только зарождались. Но Бэкон является не только родоначальником этого своеобразного жанра. В течение двух веков его гениальная книга была единственным произведением научно-фантастической литературы вплоть до конца XIX века, когда почти одновременно появились книги Эдуарда Беллами, Курта Лассвица, Вильяма Морриса, Фламмариона, Жюля Верна и многих других авторов.

Двухвековая пауза, отделяющая «Новую Атлантиду» от современной научной фантастики, отнюдь не случайна. Произведение Бэкона — плод гениального прозрения одиночки, в пору, когда предпосылок — социальных, научных — для возникновения научно-фантастического жанра было очень мало. Эти предпосылки возникли много позднее, на новой стадии развития капитализма, в эпоху мощного расцвета науки и техники, когда из десятилетия в десятилетие, а нередко из года в год можно было наблюдать огромные сдвиги в области материальной культуры. Самый процесс развития науки и техники стал «грубо зрим» для каждого наблюдателя, домысел — в той или иной степени — стал доступен каждому мыслящему человеку.

Но лишь очень немногие авторы оставались в узких пределах научного фантазирования: для подавляющего большинства авторов этого жанра характерно переплетение научной фантастики с фантастикой социальной. Сдвиги в общественных отношениях, стремительное развитие науки и техники, резкий рост классовых противоречий, предчувствие близкой гибели капиталистического порядка привели к тому, что у лучших представителей научной фантастики эти элементы представлены в неразрывном, органическом сочетании между собой.

Еще более редко — за последние полвека — можно встретить автора, который оставался бы целиком в пределах одной лишь социальной фантастики: время чистой, буколической социальной утопии давно миновало, и общество будущего уже немыслимо без науки и техники будущего...

Самым своеобразным мастером этого двуединого жанра, вот уже в течение полувека, является Герберт-Джордж Уэллс.

Уэллс — автор отнюдь не традиционный, это — подлинный новатор в области научно-фантастического жанра. В научно-фантастическом романе Уэллса мы встречаем элементы социальной сатиры. Этим он резко отличается от своих предшественников и современников: Беллами, Лассвица, Вильяма Морриса. Если уж искать ему в этом отношении предшественников, то скорее это Свифт с его «Путешествием Лемюэля Гулливера»; если указывать последователей, то это недавно умерший чешский писатель Карел Чапек, английский романист Гаксли и многие другие. В этом смысле можно смело говорить о школе, созданной Уэллсом.

Дело не в том, что Уэллс по свойству своего ума и характера предпочитает сатиру, а Беллами — утопию; дело в том, что эти «предпочтения» целиком определяют самую форму романа. Если ранняя социальная утопия обычно развертывается, как показ, как восторженное описательство, как умилительное прохождение по чистым дорожкам грядущего социального рая, то уэллсовская утопия, принимающая часто форму пам-

флета, насыщена острым фабульным материалом, жестокой борьбой классов и характеров. Прогноз Уэллса — безотраден. В его утопии наука и техника всегда обращаются против человека, являются мощным рычагом разрушения цивилизации, истребления и вырождения человеческого рода.

Первый фантастический роман Уэллса — «Машина времени» — появился в 1895 году. В этом романе уже полностью определились все особенности творческой манеры писателя, которым он остается верен вплоть до настоящего времени: последний его — по счету едва ли не двадцатый — научно-фантастический роман появился в 1937 году.

2

Писательский облик Уэллса в основном сложился еще в самом конце XIX века, задолго до первой империалистической войны. Но уже тогда образ грядущего столкновения народов и связанных с ним гигантских социальных катастроф неотступно преследовал воображение писателя и определил в сущности содержание всех его книг.

В своем первом фантастическом романе Герберт Уэллс умчал читателя на «машине времени» на 80 000 лет лишь для того, чтобы показать ему страшный образ будущего человечества. Жестокая классовая борьба довела до полного вырождения (излюбленный мотив Уэллса) равно угнетенных и угнетателей. Угнетенные — совершенно одичавшие морлоки — обитают глубоко под землей, в сводчатых пещерах, и питаются сырым мясом своих вчерашних угнетателей — илоев. Они живут среди непроницаемой тьмы, глаза их непомерно велики и чрезвычайно чувствительны к свету. В свою очередь илои, вследствие паразитарного образа жизни, мало-помалу превратились в «прекрасные ничтожества». Морлоки давно освободились от их власти и живут такой жалкой жизнью лишь в силу длительной привычки, ставшей их биологической «натурой»: результат долгого и мучительного процесса вырождения... Вот что увидел путешественник во времени, умчавшийся на 80 000 лет вперед от нашей эпохи.

Социальный пейзаж на Луне, возникший перед взором путешественника в пространстве, в не меньшей степени свидетельствует о вырождении капиталистической цивилизации. Здесь угнетенные также утратили человеческий облик и превратились в страшных, паукообразных существ; по окончании работы их просто-напросто усыпляют и складывают в темных пещерах, пока снова не пробьет час труда.

В следующем романе — «Спящий пробуждается» — человек, проспавший двести лет, застает все те же противоречия социального строя, только еще более углубившиеся. Далее в романах «Борьба миров», «Грядущее», «Война в воздухе», «Освобожденный мир» Уэллс повествует о грядущей великой войне, которая приведет к почти полному истреблению человечества.

В сценарии «Облик Грядущего», написанном в 1936 году, почти через полвека после «Машины времени», Уэллс с маниакальной настойчивостью вновь обращается к этой теме.

В последнем фантастическом романе «Рожденные звездой», датированном 1937 годом, имеется диалог, четко формулирующий сегодняшнее умонастроение автора, уже пережившего первую мировую войну и провидящего вторую:

« — Для всех дальновидных людей, — заметил доктор Хольдман Штеддинг, — будущее человечества всегда представлялось в мрачном свете.

— В особенности теперь, — заметил Дэвис, — война в воздухе, биологическая война, безработица, распад социальных связей, — таковы факты сегодняшнего дня.

— Да, — сказал Штеддинг, — у меня впечатление, что происходит распад нашего мира или что от нашего мировоззрения отпадают целые куски. Происходят какие-то великие потрясения. И всего ужаснее то, какой слабой оказывается всякая яс-

ная, чистая мысль. В теперешнем состоянии человечества меня поражает более всего полное господство грубого, пошлого мышления, мышления низменного. Это грубое мышление, воплощаемое в герое, подобном, например, Гитлеру, который солидаризируется с ним и дает ему выход в своих вызывающих выступлениях. Догматический шовинизм, массовый страх, кажется мне, проявляет себя в большей степени теперь, чем когда-либо в человеческой истории, проявляет себя чудовищно и отвратительно...»

В задачи настоящей статьи не входит оценка социального пессимизма и социальных воззрений Уэллса. Достаточно отметить, что указываемый им выход из социальных противоречий капитализма свидетельствует лишь, что позитивная сторона его мышления неизмеримо уступает стороне негативной. Уэллс полагает — и неоднократно прокламирует это в своих романах, особенно в бытовых, — что спасение человечества целиком находится в руках технической интеллигенции, людей «доброй воли» и «большого разума», которые в конце концов и возьмут на себя устроение его судеб. Любой комсомолец, овладевший политграмотой, без труда разберется в этой наивной и невежественной концепции, свидетельствующей о полном непонимании Уэллсом реальных закономерностей, определяющих развитие человеческого общества.

«Я всегда был социалистом, — пишет Уэллс, — но социалистом не по Марксу... Для меня социализм не есть стратегия или борьба классов. Я вижу в нем план переустройства человеческой жизни с целью замены беспорядка — порядком».

Только что вышедшая книга Уэллса «Братья» позорно завершает долгий путь его социальных исканий. Подлинными врагами человечества Уэллс объявляет не фашистов, а «невежественных глупцов», которые не хотят принять рецепта спасения, предлагаемого мистером Уэллсом.

В этой связи следует отметить, что мотив социальной безвыходности, истребления и вырождения человечества, не раз повторяющийся в романах Уэллса, является не только художественным приемом, но и выражением ограниченности его представлений об историческом развитии общества, о тенденциях этого развития. Все это накладывает печать ограниченности и на самую сатиру Уэллса. Хотя Уэллс и дает в своих романах критику капиталистического строя, об этой ограниченности его социальной сатиры не следует ни в коем случае забывать.

3

Если исходить из субъективных творческих намерений Уэллса, то следует сказать, что научная фантастика в его романах играет подсобную, служебную роль и всегда подчинена определенному социальному заданию, социальной теме. Расщепление творчества Уэллса на фантастику социальную и фантастику научную является искусственным и может служить лишь для характеристики исходных субъективных намерений автора.

Но это расщепление может служить еще одной немаловажной цели — оно помогает нам обнаружить причину огромной популярности Г. Уэллса среди читателей. Ведь социальная сатира Уэллса нередко скрыта в самых тайниках повествования; тонкой, чуть заметной нитью прошивает она ткань романа или рассказа. Все фантастические романы Уэллса, где элементы социальной сатиры выступают в более обнаженном виде («Освобожденный мир», «Когда спящий пробуждается», «Пища богов», «Остров доктора Моро»), воспринимаются юным читателем главным образом со стороны чисто фантастической, сказочной.

Такое *ограниченное* возрастом восприятие произведений Уэллса дает читателю чрезвычайно много: возбуждает в нем охоту к занятиям наукой, сообщает ему в доступной и увлекательной форме самые разнообразные научные сведения, расширяет его кругозор, возбуждает веру в безграничные возможности человеческого разума; наконец, независимо от

присутствия в романах Уэллса научно-фантастического элемента, — это просто высокий род литературы, обладающий значительной художественной ценностью.

Таков познавательный минимум, доставляемый юному читателю научно-фантастическими романами Герберта Уэллса. Задача педагога, библиотекаря, родителей, старших товарищей состоит в том, чтобы этот минимум расширить, постепенно вводя в сознание ребенка негативный социальный материал, являющийся основной предпосылкой творчества Уэллса: его глубокую и острую сатиру на капиталистический строй.

Наши дети растут в естественном окружении новых, социалистических форм жизни, для них очевидна вопиющая жестокость и нелепость того строя, который является мишенью уэллсовской сатиры; вот почему требуется не столь уж большое усилие, чтобы открыть детскому сознанию подчиненную роль уэллсовской фантастики. Попробуйте, к примеру, разъяснить юному читателю, что жуткие персонажи «Острова доктора Моро» — не просто некие сказочные существа, созданные талантливым хирургом, а мрачные прообразы, характеризующие социальные отношения современного капиталистического общества. Несомненно, что такое разъяснение неизмеримо расширит детский кругозор и откроет детям огромную дополнительную ценность, таящуюся в произведениях Уэллса. Разумеется, при этом следует обезвреживать ту долю идеологического яда, которая присутствует в каждой книге Уэллса: его наивные рецепты спасения человечества.

4

Какие же новые черты привнес Уэллс в научно-фантастический жанр?

Сочетание причудливого вымысла с железной логикой, положенной в его основание, является наиболее привлекательной чертой творчества Уэллса. Он никогда не предлагает читателю верить на слово и обращается только к его разуму. «Человек-Невидимка»! Читатель со снисходительной улыбкой берется за книгу с таким странным, сказочным названием; он готов прочитать ее, он даже готов на время отдаться сказочному вымыслу автора, вместе с ним пережить все злоключения его героя, но он отнюдь не согласен сколько-нибудь серьезно допустить возможность реального существования человека-невидимки. Читатель открывает книгу — и что же? Вместо сказки ему преподносят ученое рассуждение, построенное по всем правилам высокой логики.

Что такое невидимость? Это оптическое явление, подчиненное точным физическим законам и зависящее от способности предметов поглощать или отражать световые лучи. Кусок стекла прозрачен, но если истолочь его в порошок, он приобретает белый цвет и утрачивает прозрачность. Следовательно, одно и то же вещество, в зависимости от состояния его поверхности, воспринимающей световые лучи, может быть видимым и невидимым. Морские звезды — живые существа, обитающие в морях, — почти прозрачны. Что же касается человека, то ведь в медицине уже давно для учебных целей пользуются прозрачными анатомическими препаратами человеческого тела. А раз можно сделать прозрачными части тела, — почему нельзя сделать то же самое в отношении всего тела? И если можно сделать прозрачным труп, — почему нельзя сделать то же самое в отношении живого организма?

И вот, пишет один из исследователей Уэллса, «...вы уже опутаны, вы уже прицеплены к стальному логическому паровозу, и он увлечет вас по рельсам фантастики туда, куда заблагорассудится Уэллсу».

Уэллс прибегает и к целому ряду других приемов, чтобы убедить читателя в полной реальности и законности своих домыслов. Он очень тонко играет на психологии читателя, вводя, например, в повествование персонаж, относящийся — подобно читателю — с недоверием к той чудовищной фантасмагории, которая развертывается на страницах романа.

В романе «Борьба миров» герой, к удовольствию читателя, заявляет: «Это безумный бред, таких вещей не бывает!»

В «Невидимке» некто Кемп с негодованием отзывается обо «всей этой истории»:

« — Все это, от начала до конца, сплошная нелепость!»

И вот автор спокойно и уверенно, а при нужде и со ссылкой на научные авторитеты и даже на прессу, доказывает скептику всю позорную легковесность его суждений. И тогда скептик, а вместе с ним и читатель, сдается:

« — Это прямо невероятно, — смущенно говорит в «Невидимке» тот же Кемп, — таких три факта, которые переворачивают вверх дном все мои теории... нет, я с ума сойду. Но ведь это все настоящая действительность!»

Читатель, который вначале с подозрением отнесся к автору, уж во всяком случае поверит очевидцу странных событий, Кемпу, — такому же обращенному скептику, как и он сам. Весь последующий ход событий убедит его в правильности — во всяком случае в полном правдоподобии — авторского тезиса. Ибо Уэллс уже не оставит читателя в покое на протяжении всей книги. Он неустанно будет внушать читателю, что тот, по крайней мере на время чтения книги, пребывает в мире подлинной действительности, хотя бы и отдаленной от него во времени или в пространстве...

Эти точно рассчитанные литературные приемы, острая, захватывающая, увлекательная фабула, замечательный писательский талант позволяют считать Герберта Уэллса первоклассным мастером научно-фантастической литературы. И если мы исключим из богатого культурного наследства Уэллса его убогую социальную идеологию, его концепцию «спасения человечества», то на нашу долю придется немало: популярность научно-фантастических романов Уэллса в нашей стране свидетельствует об этом достаточно красноречиво.

5

Советская научно-фантастическая литература должна, разумеется, использовать весь опыт мировой фантастики, отбросив то, что противоречит нашему мировоззрению, нашим взглядам и вкусам. Ей есть чему поучиться и у Герберта Уэллса. Особые трудности — трудности подлинного новаторства — встречает советская фантастика на пути создания научно-фантастической литературы о будущем нашего социалистического общества. Но трудности эти умеряются следующим немаловажным обстоятельством. Если, к примеру, Беллами, Вильям Моррис и Кабэ строили свои утопии в значительной мере на материале туманных высказываний основоположников утопического социализма, в полном отрыве от действительности и в прямом противоречии с ней, то наши фантасты имеют возможность исходить в своих творческих домыслах из материала подлинной действительности и из конкретных высказываний великих учителей пролетариата — Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина.

Еще ни одному из наших писателей не удалось это большое, нужное и глубоко ответственное дело: создание научно-фантастических книг о грядущем коммунистическом обществе, на пороге которого мы уже находимся. Право же, наши читатели — и взрослый и юный — с горячим нетерпением ждут таких книг.

УЭЛЛС И ЖЮЛЬ ВЕРН

В. Шкловский и А. Ивич

В 1921 году Уэллс приезжал в Советский Союз.

Он был рыж и весел. В чемоданах у него были запасы провизии. Сын его, молодой химик, весело танцовал, гремя ключами.

Уэллс ходил по Петрограду, очень красивому и очень голодному. Сын его удивлялся тому, как дешевы у нас цветы. Цветы в магазинах тогда продавались.

Герберт Уэллс с Горьким пришел к старику Павлову. У Павлова в комнатах было неуютно, дрова лежали под роялем, на полу лежала не то брюква, не то картошка. Рыжеволосый, сытый англичанин, принимающий робость свою за скептицизм, свою рассеянную познавательность за свободу и реализм, начал щупать дрова, как материал на пальто, и дивился на толстые, брюхатые корни на полу.

Седой Павлов повернулся к переводчику и сказал: «Переведите ему, и я пойму, что вы переводите». И тут он заговорил высоким и резким голосом: «Он будет смотреть так, как я показываю, или я его сейчас вышлю вон».

И Уэллс начал смотреть на гениальную работу Павлова слегка устало, как человек, не умеющий сосредоточиться.

Между тем это — писатель очень крупный. Но он писатель усталой страны и усталого класса.

Вернувшись домой в Англию, Уэллс написал брошюру о России.

Там рассказывает он о своем свидании с Лениным.

Уэллс спрашивает:

— А промышленность тоже придется так перестраивать — сверху донизу?

— А известно ли вам то, что уже начали делать в России? Электрификация России? — отвечал ему Ленин.

«Дело в том, что Ленин хотя и отрицает, как правоверный марксист, всякие «утопии», — писал Уэллс, — но в конце концов сам вдался в электрическую утопию. Он всеми силами поддерживает план организации в России гигантских станций, которые должны обслуживать целые области светом, водой и двигательной силой; он уверял меня, что две такие опытные станции уже существуют. Можно ли вообразить более смелый проект в обширной плоской стране, с бесконечными лесами и неграмотными мужиками, с ничтожным развитием техники и с умирающими промышленностью и торговлей? Такого рода электрификация существует уже в Голландии, говорили о ней и в Англии, и весьма возможно, что в этих густо населенных и промышленно развитых странах она увенчается успехом и окажется делом полезным и экономным. Но вообразить себе применение ее в России можно лишь с помощью очень богатой фантазии. Я лично ничего подобного представить себе не могу; но этот маленький человек в Кремле, повидимому, может; он видит, как пришедшие в упадок железные дороги будут заменены электрическими, видит, как вся страна покроется сетью таких дорог и как разовьется новая, коммунистическая промышленность. Он говорил с таким жаром, что, пока я его слушал, я почти поверил в возможность этого».

О своей доверчивости Уэллс говорит с улыбкой.

Через десять лет он был снова в СССР. Вероятно, предпочитал не вспоминать своих предсказаний 1921 года.

Эта ошибка в предвидениях Уэллса не первая. Она объясняет прежние ошибки в его социальных и технических утопиях: Уэллс не верит своему времени и не любит его, потому что не понимает. Своими романами он уходит от современности в будущее, как из одной комнаты идут в другую. По будущему он гуляет с той же

усталостью и рассеянной невнимательностью, как по современности. И потому вместо людей находит морлоков, вместо совершенной техники находит в будущем тысячелетии немного улучшенные машины своего времени.

Болезнь, которой страдает Уэллс, называется здравым смыслом, благоразумием. Он не понимает качественных изменений будущего. Для него будущее — это сегодняшний день, несколько улучшенный. Уэллс не хочет увидеть диалектику развития техники. Он знает тройное правило или задачу о бассейнах: в час выливается столько-то через одну трубу, а в три часа через две трубы выливается столько-то.

Все это неверно, потому что уровень жидкости в бассейнах изменяется, а поэтому изменяется скорость истечения. Прямой логики развития, формальной логики в природе нет. Проведение ее в природу создает нелепость. Это хорошо показал Марк Твэн в главе «О прорывах реки» («Жизнь на Миссисипи»):

«Соблаговолите выслушать:

В продолжение ста семидесяти шести лет Нижняя Миссисипи сократилась на 242 мили. В среднем это пустяк в одну милю и три восьмых в год. Поэтому всякий рассудительный человек, который не ослеплен предрассудками и находится в здравом уме, может сосчитать, что в древне-неолитический силурийский период, как раз миллион лет тому назад, от прошлого ноября, Нижняя Миссисипи была свыше чем в один миллион триста тысяч миль длинней, и висела над Мексиканским заливом, как бесконечная нитка. Пользуясь тем же приемом, всякий может сосчитать, что через семьсот сорок два года от нынешнего дня Нижняя Миссисипи будет иметь в длину всего лишь милю и три четверти, улицы Каира и Нового Орлеана сольются, и оба города будут приятно вести общую жизнь под покровительством одного мэра и одной городской ратуши. Что-то ослепительное есть в научных приемах».

Часто такова наука Уэллса.

Технические предсказания, сделанные им сорок лет назад, опровергнуты тридцать лет назад. В книге «Предвидения», написанной около 1900 года, читаем: «Признаюсь, как я ни пришпориваю свое воображение, оно отказывается понять, какую пользу могут приносить подводные лодки. Мне кажется, что они способны только удушать свой экипаж и тонуть. Подбрасывая под великана торпеду, вы имеете столько же шансов причинить ему существенный вред, сколько имел бы человек с завязанными глазами, стреляющий из револьвера в слона».



Герберт Уэллс.

Уэллс не предусмотрел перископа и рассеянно выбросил вещь, как выбрасывает ребенок прибор, принятый за непонравившуюся игрушку.

Его предположения о будущности летательного аппарата робки и слишком логичны. В год, когда братья Райт уже работали над созданием аэроплана, Уэллс пророчит управляемые аэростаты:

«Я полагаю, что наиболее практичное устройство управляемой воздушной машины должно быть основано на механизме, подобном плавательному пузырю рыбы. Это будет мешок из тонкой, крепкой, непроницаемой материи, наполненный газом и спо-

собный расширяться и сокращаться. К ряду таких сокращающихся пузырей будет подвешена длинная платформа с горизонтально распущенными крыльями».

Предположение о плавательных пузырях неясно и принципиально неверно. Неправильность создания аппарата по образцу живого организма понимал еще Леонардо-да-Винчи. Тем более неправильно брать за образец организмы, живущие в иной среде. За десять лет до того, как Уэллс написал свою книгу, русский изобретатель Циолковский уже спроектировал управляемый аэростат, более совершенный, чем загадан Уэллсом. Совершеннее были и первые же управляемые аэростаты (цеппелины), появившиеся в воздухе. Рядом Уэллс сообщает, что ставить пушки, вообще вооружать летательные аппараты, будет, вероятно, невозможно.

Уэллс предвидит возможность создания бронепоездов, но они, по его мнению, пользы принести не могут. «Я допускаю даже возможность своего рода сухопутного броненосца, к которому уже сделан шаг блиндированными поездами. Но лично мне не нравятся и не кажутся надежными эти громоздкие, неповоротливые машины, как сухопутные, так и морские. Я непоколебимо верю, что проворство в движении и меткость оружия действительнее всяких грузных защит».

Снять бронепоезд с рельсов и сделать из бронепоезда танк Уэллс не смог, хотя о возможности распространения автомобиля в другой главе он пишет. Единственным серьезным новым оружием в будущей войне признает Уэллс привязные аэростаты. Но это было уже очень не ново в годы, когда он писал свою книгу.

В главе о путях сообщения в XX веке Уэллс пишет: «Я умолчал о будущем изобретении летающей машины. Но я сделал это не по неверию в возможность такого изобретения и не потому, что упустил из виду его будущее влияние на судьбу человечества. Я не считаю только вероятным, что воздухоплавание способно вызвать существенные перемены в системе транспортов и сообщений». Оказалось, что Уэллс в 1900 году уже не верит в то, о чем писал за семь лет до того в романе «Война в воздухе». Как мусор, выбрасывает Уэллс почти все технические опыты эпохи, которые определили сегодняшнюю технику. Положение почти невозможное для утописта, но Уэллс с ним справляется. Он переносит в будущее преимущественно те технические новинки, которые уже не были новинками, когда писал он свою книгу.

Изобретены аэропланы, радио. Пишет Уэллс новую книгу «Когда спящий проснется». Там он описывает достижения техники через двести лет. Будут маленькие двухместные аэропланы, радиогазеты и радиокниги. Всю энергию для машин будут давать ветряные двигатели. Решение энергетической проблемы очень примитивное. Снова техника в его романе почти не двинулась вперед.

Большого блеска в своих романах достигает Уэллс, когда из области научной фантастики он переходит в область фантастики наукообразной, практически ни при каких условиях никогда не осуществимой.

Материал, непроницаемый для земного тяготения, изготовленный Кавором, технически невозможен. Для того, чтобы закрыть штору из каворита, нужно усилие, превосходящее силу, с которой снаряд притягивается к земле, т.-е. практически закрыть штору нельзя.

Сюжеты фантастических романов Уэллса построены очень умело. Его невозможные машины придуманы остроумно и дают материал для создания занимательных ситуаций. Но литературные качества романа и ценность научных предвидений, включенных в сюжет, — не одно и то же.

Двойственность социальной и технической фантастики Уэллса только кажущаяся. Основная ошибка технических предвидений Уэллса в том, что он не учитывает качественных изменений техники, а между тем перестраивают материальную культуру именно качественные изменения, а не количественные. Переход от лошади к автомобилю больше меняет мир,

чем увеличение скорости автомобиля с 60 до 150 километров в час.

Но и в социальной утопии Уэллса ошибка та же. Он берет классовые и экономические отношения, сложившиеся в капиталистическом обществе, и доводит их до морлоков. Качественного изменения социальных отношений, возможности бесклассового общества он не предвидит, не верит в нее.

Другой утопист, создававший свои романы во второй половине прошлого века, Жюль Верн, был удачливее. Он жил в эпоху, когда буржуазная наука еще верила в себя.

Большинство технических предвидений Жюля Верна в нашу эпоху уже осуществлено, некоторые создаются на наших глазах, к иным мы начинаем приближаться. Жюль Верн сумел не отстать от эпохи, как многие авторы технических утопий, в том числе и Уэллс, а действительно опередить свое время.

Его «Паровой дом» — предвидение танка.

В романе «80 тысяч километров под водой», написанном раньше, чем была изобретена электрическая лампочка, предусмотрено десять работ, которые будет выполнять электричество. Предусмотрены электрические: двигатели, освещение, часы, прожекторы, кухня, сигнализация, даже трубки со светящимся газом.

Подводная лодка, которую в 1900 году забраковал Уэллс, на сорок лет раньше описана Жюлем Верном очень точно. Ее форма, двигатель, способ погружения предусмотрены правильно.

Самое удивительное в этом романе, что теперь там нечему удивляться.

После первых робких опытов Попова и Маркони Жюль Верн предвидел военные летательные аппараты, управляемые по радио, и телевидение. Двадцать лет спустя Уэллс обещал всего лишь радиогазету.

Летательный аппарат Жюля Верна — геликоптер — предмет работы конструкторов в наши дни.

Об автомобиле «Властелина мира», который может превращаться в аэроплан, пароход и подводную лодку, мечтает сегодняшняя техника. Частично он осуществлен. Есть автомобили, плавающие по воде. Есть аэропланы-автомобили. Танки могут ехать по дну реки. Синтетический транспортный аппарат, предсказанный Жюлем Верном еще до появления первого автомобиля, пока не создан, но, конечно, будет создан.

Удача технических предсказаний Жюля Верна так же не случайна, как ошибки Уэллса.

У Жюля Верна нет ни робости перед будущим, ни консерватизма и усталого недоверия. Он по-настоящему любопытен и не ленится думать. Он верит, что завтрашний день будет лучше сегодняшнего, верит в науку и талантливость человека.

После смерти Жюля Верна в его бумагах нашли больше двадцати тысяч выписок из научных книг. Он внимательно присматривался ко всему, что начинается в науке, умел теоретическую гипотезу довести до ее превращения в машину.

Жюль Верн верит, что человек станет хозяином природы, хозяином жизни.

«Кто же такой этот Робур-Победитель? Робур — это наука будущего, быть может завтрашнего дня. Продолжает ли его геликоптер свои скитания по воздуху? Вероятно! Явится ли когда-нибудь людям новый Робур-Победитель? Конечно, и тогда он откроет свою тайну, которая изменит сразу весь политический и гражданский строй нашей жизни».

Оптимистическая мечта Жюля Верна, социально еще не сформировавшаяся, но предсказывающая счастливое будущее человека, — не бесплодная мечта. Она помогает переделывать мир.

Романы Жюля Верна подсказали идеи изобретений замечательным людям. Циолковский признается, что о своих ракетных снарядах, о межпланетных путешествиях он начал думать, прочитав Жюля Верна. Замечательный французский изобретатель Клод, автор гениальной конструкции двигателя, работающего на разнице температур в глубине моря и на его

поверхности, заимствовал свою идею у Жюля Верна, о чем сам говорит.

Никто не сказал это об Уэллсе.

Попытаемся формулировать.

Уэллс создан усталым капиталистическим обществом, которое не может освоить свою технику.

Техника переросла социальные возможности капиталистического мира, и в сумраке капитализма созданы испуганные романы Уэллса.

«Пища богов» — очень характерный роман. Ученые создают возможность неограниченного роста для органических существ.

Вырастают крысы, вырастает крапива, и человечество хочет уничтожить великанов.

Наука ушла из дома по сточным трубам, ее вынесло ветром, она работает, сминая испуганное человечество.

Испуганная Англия сегодняшнего дня предвещена романами Уэллса.

Научная фантастика Уэллса — противоположная фантастике Жюля Верна — не может быть использована нашими романистами в силу своей технической бедности. Социально романы Уэллса чрезвычайно мрачны. Они мрачны потому, что Уэллс мыслит не научно.

Для него завтрашний день — это социально ухудшенное, технически мало улучшенное продолжение вчерашнего дня. Никаких качественных изменений не происходит.

Поэтому в романе «Когда спящий проснется» техника так отстала. Поэтому Уэллс — обитатель страны богачей и углекопов, страны самых глубоких рудников, в которых люди живут так трудно, — создал страшный рассказ о «Машине времени».

Талантливому романисту Уэллсу не дано счастья правильно видеть. Вот почему в доме гениального Павлова он смотрел не на стол, а под стол. Он за сегодняшним днем не увидел завтрашнего. Его мечта бесцельна. Он создан той Англией, которую мы сейчас поняли: Англией робкой, состарившейся, могущей иметь будущее только при условии качественного преобразования.

ПЛАНЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Сергей Григорьев

Мысль В. И. Ленина, что нельзя творить не мечтая, не воображая замысла осуществленным, снимает без оговорок вопрос и спор о том, нужна ли научно-техническая фантастическая литература.

Это литература о будущем. Отсюда следует суровое и строгое требование к автору научно-фантастических сочинений: он должен быть пророком. Жизнь неудержимо стремится из прошлого через порог настоящего в будущее. Можно предсказывать «будущее», конечно, условно, в зависимости от наличия необходимых условий и не забывая притом, что «порог» настоящего есть не физическая преграда и не геометрическая черта, а диалектическое сплетение прошлого и будущего. Мы в каждый момент, разрушая прошлое, творим будущее из материала настоящего.

Но наше время совсем не терпит безответственных, стоящих вне жизни пророков.

И потому в книге научно-фантастической нет и не должно быть места невыполнимым фантазиям.

Увлекательные романы Жюля Верна переиздаются для советских детей за неимением у нас собственных жюль-вернов. Хорош Жюль Верн тем, что он дает нам образы людей стойких, целеустремленных, как капитан Гаттерас, капитан Немо. Жюль Верн — пророк, уверенный в исполнимости своих пророчеств. Он учит уважать научный труд. Но Жюль Верн с его пророчествами для нас почти целиком уже в прошлом. Многое из того, что он предсказал, осуществилось, кое в чем Жюль Верн ошибался, хотя он был на высоте научно-технической мысли своего времени. Многие из гениально поставленных им проблем современная наука и техника решают совсем не так, как он предсказывал. Жюль Верн смотрел в будущее из глубины буржуазного общества. И потому его мечта ограничена. Но, к чести его, он и сам знал это. В мало известном романе, переведенном когда-то и на русский язык, «Вечный Адам», Жюль Верн ищет сам утешения и дает его неугомонным искателям. Видите ли, говорит он, человек на земле «вечный Адам»: он пережил на своей планете не одну, а множество космических (а не только социально-политических) катастроф. Гибли цивилизации и культуры, и оставались на земле только «Адам и Ева», чтобы снова начать скорбный путь восстановления по памяти всего, что было, а потом продвинуться еще на шаг вперед. Жюль Верн верит, что с каждым разом, повторяясь многократно, спасенный от забвения творческий навык человека становится все продуктивнее, создает все более совершенные орудия труда и формы жизни такие, чтобы они в конце концов оказались способны выдерживать даже космические катастрофы. Выше этой исторической концепции Жюль Верн не подымался и не мог подняться. Но от наших жюль-вернов следует требовать большего.

Конечно, наши писатели предохранены от социально-политических вихляний западных фантастов единством исторической устремленности нашей страны к коммунизму. Для наших уэллсов и жюль-вернов будущее в его общих очертаниях ясно. Но научно-технические мечты могут быть разные, в зависимости от того, как они решают ту или другую общественную проблему. Здесь уместно поставить вопрос о том, в чем же основные особенности советской науки и техники и что же именно мы должны предсказывать. К сожалению, приходится констатировать, что у нас еще не появилось научно-фантастическое произведение, которое шло бы в уровень с нашим стремительным броском в будущее, не говоря уже о мечте опережающей, вскрывающей новые горизонты. Почему? Да потому, что у нас нет среди писателей-фантастов людей, стоящих в уровень с общим научным мировоззрением нашей эпохи, нет писателей с широким научным горизонтом.

Нам, авторам, часто советуют: если вы чего не понимаете, то обратитесь к специалисту; ни один ученый, включая даже очень занятых академиков, не откажет вам в консультации. Верно, но это не решает дела, так как, чтобы разговаривать со специалистами, надо самому разбираться в данной области, надо иметь солидный запас знаний.

Чтобы не кивать на товарищей, лучше расскажу в порядке самокритики о моем личном опыте работы над материалом, основанным на консультации специалистов.

Речь идет о книге «Через сто лет», задуманной несколькими видными лицами в 1925 году. По плану книги около сотни крупных советских деятелей должны были ответить на вопрос, как они себе представляют то, что будет через сто лет в той области науки, техники, быта, управления и т. д., какой они заняты в настоящее время. Не все, но многие добросовестно ответили на заданный им вопрос. Весь материал должен был поступить в руки опытного литератора, чтобы он «оформил» предсказания в книгу с сюжетом и фабулой, проще говоря, написал научно-фантастический роман. Автор романа так и назывался: «оформитель».

Сначала «оформителем» выбрали опытного романиста, покойного И. Н. Потапенко. Порядочное время старик кряхтел над оформлением пророчеств, изнемог, вернул материал. Вскоре Потапенко умер. Мне предложили заняться продолжением работы.

Перечитав весь материал, я увидел, что роль «оформителя» очень трудна. Во-первых, большинству специалистов нехватало отваги в выдумке. Интересны были предсказания отдельных деятелей техники, но они основывались на действительности тех дней, когда еще многие сомневались, как будет выполнен государственный хозяйственный план. Правда, авторы, о которых я говорю, верили, лучше сказать, знали, что и первый, и второй, и третий, и последующие пятилетние планы выполнимы и будут выполнены. Но та компрессия времени при осуществлении социалистического хозяйства, которая нас дивит и восхищает теперь, тогда еще казалась невероятной. Грубо говоря, вместо трех пятилеток, люди мечтали о трех пятидесятилетках.

Наряду с такими осторожными мечтателями находились и другие. Мне вспоминается у одного из них несчастная корова, непрестанно истекающая молоком, так как автор этой фантастической коровы, биолог-агроном, полагал, что «молочная железа должна функционировать непрерывно».

«Оформитель» тоже должен мечтать! Больше того: его мечта должна быть руководящей, что мне было трудно. В то время я переписывался с М. Горьким. Я ему написал в Италию письмо со скрытою лукавою мыслью: не захочет ли он сам взять на себя роль «оформителя»... Вот что мне ответил М. Горький в марте 1926 года (цитирую письмо с небольшими пропусками):

«О том, «что будет через сто лет», я думаю не так, как вы, — если говорить об этом серьезно... Думается мне, что уже и теперь у людей возникает, зарождается новый инстинкт —

«инстинкт познания». Имейте в виду: я говорю не о тревоге разума, свойственной некоторым холоднокровным Шопенгауэрам и Гартманам, не об увлекательной игре логикой, а, именно, об инстинкте. Жили мы и живем до сего дня инстинктом голода, откуда истекло все, именуемое цивилизацией, и инстинктом любви, создавшим все, что мы зовем культурой, и вот находимся накануне возникновения третьего инстинкта... Вообразите, что будет, если десятки и сотни тысяч людей воспылают страстью догадаться не о том, как удобнее, а о том, зачем жить. Вот что я думаю. Это *одна* из тем моего романа, над коим сижу...»

«Науке, исследующей «материю», — верю и люблю ее как поэзию, — пишет далее М. Горький. — Истинно так. Для меня современная наука — цепь блестящих, изумительных, по дерзости, гипотез. Все великолепно перепутано: биология с геохимией и т. д. Осуществляются мечты алхимиков о философском камне и жизненном элексире. Ни мало не удивлюсь, если в скорости открыто будет действительное и мощно действующее средство для продолжения жизни, хотя мечту многих о бессмертии считаю глупой. Вопрос же о продолжении жизни так прочно поставлен учением о внутренней секреции и уже дал такие результаты в практическом применении, что я не сомневаюсь, — его скоро решат».

«Я никогда не умел жить для своего личного удовольствия, очень устал и для себя желал бы двух-трех лет жизни, чтобы успеть хорошо написать книгу. Но думая о людях будущего, я улыбаюсь и вспоминаю Тютчева:

> Блажен, кто появился в мир
> В его минуты роковые!»

«Жизнь становится все интересней, сложней, а я — за сложность и против всяческих «опрощений», хотя бы они сулили счастье всем ближним моим. Тревога — богаче покоя. Жизнь становится все более виртуозной, а человек подобен виолончели: она не играет, если до нее не дотрагивается смычок артиста... Вот Вам мои мыслишки».

Признаюсь, поворот, данный М. Горьким теме о том, что будет через сто лет, меня как «оформителя» ошеломил. Человек будущего предстал мне обогащенным новыми качествами. Было два инстинкта: голод (отсюда корова, истекающая непрерывно молоком) и эрос. Рождается третий новый инстинкт — инстинкт познания. В материале специалистов не было и не могло быть ответа на то, каковы будут формы общественного быта при наличии в обществе миллионов людей, охваченных могучим инстинктом познания, равным по силе инстинктам голода и любви. Допустим, что через сто лет будут сняты все противоречия, сопряженные с нарождением массового инстинкта познания. Тут и скрыта трудность предсказания того, что будет через сто лет. Зная коммунистический строй общества в общих чертах, очень трудно предвидеть те частные отношения, которые образуют живую ткань жизни. Нам труднее, чем утопистам прошлого, мечтать о мировой коммуне, потому что мы к ней ближе. Одно дело любоваться горным хребтом издали, совсем другое — восходить на его высоты.

Коротко говоря, я отказался от роли «оформителя» и предложил, расширив по возможности круг опрошенных специалистов, издать сборник их мнений. Дело застыло. Не нашлось издательства, которое взялось бы за осуществление сборника. Я вернул материалы по принадлежности.

Думается, что полезна такая форма участия специалистов в работе авторов научно-фантастических произведений: не только консультация, а критика и после появления произведения и до появления. Это делают у нас для сочинений исторических и социально-политических. Такой метод работы повысит у авторов чувство ответственности, предохранит читателя от фантастической чепухи под маркой научности. В этом отношении мой личный опыт довольно богат. Лет десять тому назад появилась в свет моя небольшая фантастическая

повесть «Гибель Британии». Книжке этой сильно повезло. Не в том, чтобы она имела успех, нет: критика обошла ее гробовым молчанием. Зато я был вознагражден, получив первый критический отзыв от М. Горького. Он писал мне из Неаполя: «Сегодня получил обе ваши книжки и тотчас же прочитал. «Гибель Британии» весьма понравилась и удивила меня густотою ее насыщенности, ее *русской* фантастикой и остроумием. Пожалел, что вы не использовали «геохимию» В. И. Вернадского, его гипотеза открывает широчайший простор воображению художника».

После рецензии М. Горького я скоро забыл за другими работами о «Гибели Британии». Но вот что случилось потом.

Орган ЦК железнодорожников «Гудок» спустя пять лет после появления моей книжки дал ее на отзыв академику Александрову и профессору П. Вейнбергу для оценки одного из технических моих предложений, именно: трамплинной электрической дороги. Оба ученых внимательно рассмотрели мою идею, подвергли ее критике, профессор П. Вейнберг произвел даже подробные расчеты. Оба консультанта отвергли мою идею из-за ее нерентабельности, хотя и признали в основном правильной. Их отзывы были напечатаны. Как автор, я был растроган этим вниманием к произведению, заживо погребенному.

Совсем недавно в одном американском популярном журнале я увидел проект трамплинной переправы для автомобилей через узкие горные ущелья. Американцы находят, что быстроходные машины могут перепрыгивать с трамплина пропасти и можно обойтись без дорогих мостов. Теперь у меня блеснула мысль: трамплинные переправы в условиях войны вместо мостов. Кто знает, может быть, уже такие переправы проектируются и осуществляются? Мысль, которая мне казалась новой пятнадцать лет тому назад, сейчас становится трюизмом.

После появления «Гибели Британии» я встретился с биологом, автором коровы, непрерывно источающей молоко. Он мне сказал, что мой проект присоединения Британских островов к материку Европы неисполним, а мое предложение стоило его коровы! Я предлагал посеять в море вокруг Британских островов особо жизнедеятельный вид корненожек, которые, дьявольски быстро размножаясь, превратили бы морскую воду вокруг Британии сначала в известковое молоко, потом в известковую кашу и, наконец, в камень. Биолог заметил мне, что в морской воде нехватит для этого извести. Я намекнул биологу на его корову и ответил, что дело совсем не в том; суть моего предложения — новый биологический прием окаменения. Мы знаем, что при подземных работах приходится порой окаменять нестойкие породы (хотя бы плывуны) химическими и физическими средствами, например вливанием жидкого стекла, расплавленного битума или замораживанием. А я в «Гибели Британии» предлагаю новый, как я полагаю, *биологический* метод окаменения.

Биолог замолчал...

Скажу по своему опыту несколько слов о сочинительстве небольших научно-фантастических рассказов. Обычно и тут фантастика бывает псевдонаучной. Часто автор (чем в юности грешил и я) к острому сюжету приплетает квантум сатис научно-технической безответственной чепухи, в которой иногда бессилен разобраться и редактор, хотя бы человек образованный. Теперь если я пишу маленький рассказ с научной подоплекой, то прямо прошу редакторов посылать рассказ на апробацию специалисту. Так, мой рассказ о межпланетном полете «За метеором», напечатанный в журнале «Знание — сила», консультировал Циолковский. Другой мой фантастический проект, о создании вокруг Земли искусственных колец Сатурна, в журнале «Пионер» появился по моей просьбе в сопровождении статьи профессора И. В. Полака. Так лучше для редакции и для автора и — что важнее — для читателя. Маленькие научно-фантастические рассказы, в которых тема ограничена вообще, я считаю более полезными, чем

пространные. В небольшом рассказе автору труднее скрыть недостаток знаний за дымовой завесой фантастики. Маленький рассказ весь на ладони. Его технической или научной темой может служить какой-нибудь «случай». За фантастикой не приходится обращаться непременно в будущее. Напротив, совершенно фантастические с обывательской точки зрения «случаи» встречаются часто на практике теперь.

Например, в рассказе «Ржава Правая» я рассказал о том, как во время гражданской войны, при отсутствии, казалось, необходимых мощных гидравлических домкратов, был применен для опускания на камни обрушенной интервентами фермы железнодорожного моста простой речной песок, и таким образом был изобретен «песчаный» домкрат.

В рассказе «Лакованна и горох» я рассказал о том, как при забивке патентованного американского шпунта из стальных свай проходку шахты на Бобриках (прорвалась вода) спасли применением обыкновенного полевого гороха. Подобных «чудесных» случаев было немало при постройке Беломорско-Балтийского канала. Для юных читателей они остались неизвестными. А между тем в них-то и раскрывается революционная сущность нашей советской технической мысли.

О МОИХ РАБОТАХ

А. Беляев

В рецензии на мой роман «Голова профессора Доуэля» (журнал «Детская литература» № 1, 1939 г.) тов. Рыкачев между прочим пишет, что моя критика научных ошибок в романе Гребнева «Арктания» имеет четко выраженный самокритический характер. Должен сказать, что все мои критические высказывания имеют и самокритический характер, так как все недостатки других авторов имеются в большей или в меньшей степени и у меня. И, пожалуй, единственный случай, когда критика не являлась и самокритикой, — это случай с моей критикой научной ошибки Гребнева, и вот почему.

Рассказ и роман «Голова профессора Доуэля» был написан мною 15 лет назад, когда еще не существовало опытов не только С. С. Брюханенко, но и его предшественников, проложивших ему дорогу: проф. И. Петрова, Чечулина, Михайловского. «Голова профессора Доуэля» была уже напечатана в 1926 году в журнале «Всемирный следопыт», а первые экспериментальные исследования по оживлению животных были произведены проф. И. Петровым в Ленинградском институте охраны труда в 1928 году. Работы же Брюханенко относятся к еще более позднему периоду. (См. статью проф. И. Петрова «Проблемы оживления», «Известия» от 10 мая 1937 г., № 109.) Таким образом, работы С. С. Брюханенко никак не могли явиться для меня непосредственным толчком. Мой роман для того времени являлся научным предвидением.

Как же явилась у меня идея написать его? Могу сообщить, что «Голова профессора Доуэля» — произведение в значительной степени... автобиографическое. Болезнь уложила меня однажды на три с половиной года в гипсовую кровать. Этот период болезни сопровождался параличом нижней половины тела. И хотя руками я владел, все же моя жизнь сводилась в эти годы к жизни «головы без тела», которого я совершенно не чувствовал — полная анестезия. Вот когда я передумал и перечувствовал все, что может испытать «голова без те-

ла». Когда я поправился, уже в Москве мне попалась научная статья с описанием работы Броун-Секара (1817—1894 гг.), который делал опыты, еще очень несовершенные, оживления головы собаки. Эта статья и послужила толчком, так как она к личным переживаниям «головы» прибавила научный материал, на котором мне представилось возможным создать научно-фантастический роман. (Это же послужило толчком и ко всем дальнейшим работам в области научной фантастики.) Сначала я написал рассказ, в котором фигурирует лишь оживленная голова. Только при переделке рассказа в роман я осмелился на создание «двуединых людей», окрыленный опять-таки работами не С. С. Брюханенко, а хирургов-практиков, в особенности харьковских, которые в то время создали ряд изумительных операций — пересадок органов и частей тела от человеческих трупов к живым людям.

С. С. Брюханенко подвергся жестокой критике ученых отнюдь не за высказывания о возможности «воскрешать» «необоснованно умерших» людей. Такие воскрешения уже существуют, и их можно наблюдать хотя бы в Московском институте им. Склифасовского и в институтах переливания крови. Воскрешают не только вливанием крови, но и электризацией. Брюханенко критиковали только за то, что он высказал предположение и даже уверенность в возможности возвратить жизнь спустя долгий период после наступления смерти. Речь шла конкретно об Амундсене, можно ли вернуть его к жизни, если удастся через несколько лет найти его замороженный труп. В романе же «Голова профессора Доуэля» операции сшивания и возвращения к жизни производятся во всяком случае над совершенно свежими трупами.

Советская научная фантастика неизбежно должна была пройти стадию ученичества у западно-европейских мастеров. Естественно, мы должны были овладевать и стандартными формами. «Голова» и отражает этот период. И наиболее печальным в «анахронизме» я нахожу не то, что книга в виде романа издана теперь, а то, что она только теперь издана. В свое время она сыграла бы, конечно, большую роль: ее недостатки и достоинства сослужили бы большую службу. Но не бесцельно ее появление и в настоящее время, судя по тому интересу, который возбудила книга, в особенности в среде молодых медицинских научных работников. Сотрудники Московского института переливания крови (например, В. А. Неговский) указывали, что издание такой книги имеет большое значение для привлечения внимания к очень важной области науки, кстати сказать, имеющей близкое отношение к полевой хирургии, а следовательно, и к обороне. В Ленинградском медицинском институте научные проблемы романа разбирались на лекции студентами совместно с профессором. Привлечь внимание к большой проблеме — это важнее, чем сообщить ворох готовых научных сведений. Толкнуть же на самостоятельную научную работу—это лучшее и большее, что может сделать научно-фантастическое произведение. А среди отзывов читателей есть и такие. Одна молодая читательница из Курска пишет: «Прочитав такой роман («Голова профессора Доуэля»), я сама решила учиться на врача, чтобы делать открытия, которые не знают профессора мира. Мои труды будут совершаться во имя нашей социалистической родины».

Еще одно замечание, уже о дальнейших моих работах. Тов. Рыкачев, ссылаясь на мое высказывание в рецензии об «Арктании»: «Чем больше у нас будет романов на тему о борьбе с классовым врагом, тем лучше», пишет, что «это высказывание, несомненно, определит тему дальнейших работ самого А. Беляева».

Посвящая этим темам работы в прошлом (например, романы «Подводные земледельцы», «Продавец воздуха» и др.) и отнюдь не отказываясь от них в будущем, я, однако, должен разочаровать тов. Рыкачева, сообщив ему, что, например, последний мой роман «Лаборатория Дубльвэ» написан не на тему о классовой борьбе, так же как и новый роман,

над которым я работаю. Почему? Самое легкое — создать занимательный, острофабульный научно-фантастический роман на тему классовой борьбы. Тут и контрасты характеров, и напряженность борьбы, и всяческие тайны и неожиданности... И самое трудное для писателя — создать занимательный сюжет в произведении, описывающем будущее бесклассовое коммунистическое общество, предугадать конфликты положительных героев между собой, угадать хотя бы две-три черточки в характере человека будущего... А ведь показ этого будущего общества, научных, технических, культурных, бытовых, хозяйственных перспектив не менее важен, чем показ классовой борьбы. Я беру на себя труднейшее.

«КРАСНЫЙ АДМИРАЛ ЭРТЕЙЛЬ»

Г. Гребнев

В моем романе «Арктания» есть глава, содержащая краткую информацию об интернациональной эскадре, которая якобы незадолго до событий, описанных в романе, вела борьбу против фашистов-крестовиков на всех морях и океанах. В этой главе описано выступление бывшего командира интернациональной эскадры Бронзового Джо.

Идея произведения, в котором изображена была бы вот такая предположительная романтическая история интернациональной повстанческой эскадры, пленила меня еще в то время, когда я работал над «Арктанией». Пример создания интернациональных бригад подвел под мои фантастические прогнозы реальную политическую основу. Идея боевой революционной солидарности имеет свои традиции: польские и русские революционеры на баррикадах Парижской Коммуны, Байрон, умирающий в Миссолунгах, латышские и китайские батальоны, отстаивавшие грудью в рядах Красной армии завоевания Октября, и т. д. Благороднейшая эта революционная традиция, несомненно, будет жить и дальше, и кто знает, какие формы примут завтра вчерашние подвиги дивизии Листера? Фантастическая форма романа развязывает мне руки, и, описывая борьбу и героические подвиги завтрашних интернациональных бойцов, я в своем новом романе совершаю с ними путешествие в самые различные уголки земного шара.

Произведение, над которым я работаю, конечно, можно назвать фантастическим, поскольку события в нем описаны предположительные, возможные. Однако лично я считаю, что работаю сейчас над произведением главным образом романтическим, включающим в себя элементы фантастики. Во всяком случае наука и техника в этом романе играют сугубо подчиненную роль, основное же, что меня в этой работе интересует, — это большие благородные человеческие страсти и борьба прогрессивного человечества с темными силами реакции.

Предполагаю назвать роман «Красный адмирал Эртейль» и намереваюсь до выхода книги печатать его продолжениями в «Пионерской правде».

Кроме работы над этим романтическим сочинением, я готовлю для Детиздата новый (переработанный, исправленный и дополненный) текст своего первого произведения этого жанра — «Арктании», которую Издательство детской литературы собирается издать повторно в 1940 году.

МОЯ СЛЕДУЮЩАЯ ПРОБЛЕМА

Гр. Адамов

Проблема «белых пятен» на карте земного шара становится одной из самых актуальных для наших ребят. С особенной остротой это обнаружилось после знаменитых полетов наших славных летчиков на полюс и организации там папанинской станции. Еще одно—и, кажется, последнее—«белое пятно» стерто с карты Земли.

Что ж остается после этого открывать советским ребятам? Какие области земного шара оставят им еще не открытыми их отцы и старшие братья?

Автор этих строк принял близко к сердцу тревогу ребят и попытался по мере сил указать цель их пытливой мысли, их прекрасной жажде открытий.

Мировой океан — огромный, необъятный, почти совершенно еще не исследованный, его мрачные глубины, его неисчерпаемые богатства, его неведомые обитатели и их таинственная жизнь — вот, по-моему, то «белое пятно», которое ждет советских Колумбов и Магелланов, будущих Чкаловых и Пржевальских, вооруженных новейшими исследовательскими методами и техникой, вот одна из областей, где передовая советская молодежь должна будет вести борьбу с тайными и явными врагами за первенство страны социализма.

Вслед за проблемой исследования и использования земных глубин в своем первом научно-фантастическом романе «Победители недр» такую же проблему в отношении морских глубин я пытался поставить перед нашей молодежью во втором романе — «Тайна двух океанов».

Описывая поход советской подводной лодки сквозь два океана, я сознательно оставил в стороне глубины нашего ближайшего, самого важного для нас, Ледовитого океана, где должна быть решена одна из самых жизненных проблем Советского Союза — проблема Великого северного морского пути.

Этой, следующей в плане моих работ, проблеме я решил посвятить специальный роман, над которым работаю в настоящее время.

«Северный Морской Путь должен превратиться в третьей пятилетке в нормально действующую морскую магистраль, обеспечивающую планомерную связь с Дальним Востоком» (доклад тов. Молотова на XVIII съезде ВКП(б)).

Задача эта огромна по своему политическому, экономическому и военно-стратегическому значению, и мы уже готовимся к ее выполнению.

«Страна дала нам такие ледоколы, как «Иосиф Сталин», «Вячеслав Молотов», «Лазарь Каганович». Эти ледоколы, когда прикажут партия и наше советское правительство, поведут по Севморпути, сквозь льды, караваны траспортных и военных кораблей, с запада на восток, в Тихий океан», говорил тов. Папанин на XVIII съезде партии.

Правда, суровые климатические условия Арктики позволяют нормально действовать этой важнейшей Северной морской магистрали лишь в короткий летний период.

Но этот путь лежит в пределах нашей родины. Он призван служить целиком ей, ее процветанию, и он должен быть освоен нами.

Коммунизм, прекрасная жизнь грядущего коммунистического общества, из мечты претворяется в реальность. Фантастическая мечта о покорении океанов облекается в конкретные одежды строгих расчетов, научных схем и рабочих чертежей.

Великий северный морской путь должен работать полных двенадцать месяцев, круглый год, безотказно, бесперебойно.

И в светлой дымке будущих пятилеток вырастают и яснеют контуры грядущих боев страны коммунисти-

ческого общества за одну из важнейших своих проблем — за Великий северный морской путь. Мороз и лед — главные враги на этом участке борьбы с природой — должны быть и будут отброшены далеко к северу, к полюсу, в глубь Арктики.

Советские корабли будут тогда смело и безбоязненно бороздить во всех направлениях отепленные воды сибирских морей — долгим летним днем и бесконечной полярной ночью. Эти отепленные воды дадут возможность советскому человеку превратить пустынные, безжизненные еще пространства сибирских тундр в цветущий сад, открыть стеклянные стены и потолки оранжерей и теплиц.

Мыслима ли, реальна ли хотя бы в какой-нибудь мере эта грандиозная проблема, этот план будущих великих арктических работ? Не является ли она лишь взлетом разнузданной фантазии романиста, которая зовет читателей в прекрасные, но практически недостижимые дали?

Нет предела росту и развитию могущества человеческой мысли, науки и техники. Для нас это — аксиома.

Наша советская научная фантастика должна всегда сознавать себя активным фактором, участником в составлении далекоперспективных планов развития нашего хозяйства и общества. Наша советская научная фантастика должна представлять собой отряд разведчиков в неизведанных еще областях будущего. Она должна быть — это главное и основное — участницей в строительстве будущего коммунистического общества, должна звать к нему всеми могущественными средствами художественного и научного реализма.

Повторяю — художественного и научного реализма.

Я представляю себе, что какой-нибудь даровитый художник с большим правдоподобием сумеет реализовать в художественном произведении свои прекрасные мечты, увлечет ими читателя, окрылит его фантазию. Но пройдет гипноз таланта, читатель очнется, попробует трезво вдуматься в прочитанное, и горечь разочарования, демобилизующего скептицизма придет на смену увлечению: «Да, все это прекрасно, но ни к чему: мы никогда не добьемся этого...»

Наша мечта должна быть той мечтой, о которой говорил Ленин. Она должна не размагничивать, а мобилизовать читателя, вселять в него уверенность, твердое убеждение и действенную веру.

Нашего читателя одними словами, какими бы красивыми они ни были, не возьмешь (я имею в виду псевдонаучную фантастику). Критическому отношению к словам его учит настойчиво и повседневно партия, практика, жизнь. Он верит безраздельно лишь научному социализму, научному слову и делу.

Что же научного в плане моего нового научно-фантастического романа, условно названного «Покоренный холод»?

Отдаленная ветвь могучего теплого Гольфстрима, которому обязана Норвегия своими сравнительно благодатными климатическими условиями, огибает Нордкап и делает незамерзающим круглый год Мурманский порт. Другая ветвь Гольфстрима идет вдоль Шпицбергена и, нырнув под холодные воды Ледовитого океана, огибает с севера Землю Франца-Иосифа, идет дальше на восток, прижимаясь к азиатскому материковому склону и теряя свои тепло и мощь.

В своем романе я показываю, как с помощью других могущественных сил природы и всей мощи будущей науки и техники Советской страны человек коммунистического общества повышает температуру второй струи Гольфстрима, увеличивает ее мощность, поднимает ее к поверхности океана, отрезает дорогу льдам на юг, к советским берегам. Северный морской путь, величественная морская магистраль страны социализма, освободится от своего извечного врага — льда—и станет «нормально действующей» круглый год. Пусть это еще невозможно сегодня, — это станет возможным завтра, потому что это необходимо нашей родине и потому что у нас есть уже немало предпосылок для того, чтобы осуществлять самые смелые, небывалые мечты.

МИХАИЛ ЛОСКУТОВ

А. Ивич

1

Несколько лет назад, когда строился Турксиб, во многих журналах появилась фотография: пески пустыни, стоит верблюд и удивленно, недоверчиво нюхает рельс. Кажется, это из документального фильма о Турксибе и снято кинооператором экспедиции.

Фотографию показывали друг другу, радовались — она понравилась и запомнилась.

Представим себе, что на выставке мы увидели бы акварельный рисунок, озаглавленный в каталоге «Строительство Турксиба». На рисунке пески пустыни и верблюд, нюхающий рельс. Мы бы поморщились: что за наивная символика!

Художественная ценность, любопытность этой фотографии была в ее достоверности, в том, что запечатлена подлинная, а не придуманная художником ситуация. В романе, художественном фильме, стихах, в картине этот эпизод почти неизбежно превратился бы в дешевую аллегорию и не произвел бы ни малейшего впечатления.

Неудача некоторых литературных произведений, посвященных социалистическому строительству, в том, что события, которые автор наблюдал в жизни, он переносит в роман неизмененными. Когда эти события происходят в среде созданных автором лиц, в вымышленных ситуациях, они часто теряют свою типичность, кажутся случайными и надуманными.

Для того, чтобы события, факты, взятые из действительной жизни, были убедительны в художественном произведении, надо либо найти ракурс, в котором эти события станут реалистичными, либо найти жанр художественного произведения, в котором факт неизмененный не теряет своей убедительности, остается в окружении ситуаций и людей, столь же подлинных, как и данный факт.

Все это имеет ближайшее отношение к творчеству Михаила Лоскутова, к его книгам «Тринадцатый караван», «Рассказы о дорогах» и написанному вместе с Тушканом роману «Голубой берег».

2

«Тринадцатый караван» — это книга о строительстве серного завода в пустыне Кара-Кумы. Ее тема — освоение пустыни, включение области, которая еще недавно была белым пятном на географической карте, в орбиту советского хозяйства и советской культуры. Ее тема — поведение советских людей, советских коллективов в условиях, требующих высоких человеческих качеств.

Мы еще помним, с каким пафосом разрешались подобные темы в многочисленных газетных и журнальных очерках. Взволнованные слова журналистов волновали читателя гораздо меньше, чем сухие сообщения ТАСС о производственных победах, замечательных соревнованиях. Конкретность описаний, выявление проблем, вырастающих из столкновения людей с техникой, часто заменялись в очерках расплывчатым восторгом и восклицательными знаками. Большинству журналистов и писателей, бравшихся за производственные очерки, не уда-

валось столкнуть людей и технику в тех драматических конфликтах, где воля и целеустремленность побеждали материальные препятствия.

Мы читали то описание строительств, то литературные портреты строителей. Люди и техника шагали в этой литературе по параллельным тропинкам. Иной раз казалось, что все наши гиганты создаются сами по себе, а люди суетятся вокруг.

Эта ошибка литературного метода вызвала раздражение читателей против очерков. Весь жанр стали считать литературой второго сорта.

Жанр не виноват, просто было слишком много плохих очеркистов.

Люди пересекают пустыню на автомобилях. Нужно доставить два тяжелых паровых котла на строительство серного завода. Автомобили застревают в песках по нескольку раз в день. Продвигаются по километру в час. Жара стояла убийственная — сказал бы плохой очеркист. И читателю не стало бы от этого жарко. Лоскутов говорит иначе: «Я хотел записать все это, но, достав химический карандаш, убедился, что он не выдержал дороги: его масса расплавилась и стала мягкая, как воск» (стр. 79). И еще: «Иногда и в песках бывают бесполезные вещи. Я захватил тюбик вазелину — смазываться от ожогов. Вазелин, конечно, растаял и вытек из тюбика. В пустыне не нужны веера... Веером отмахивают жаркий воздух, нагревшийся от поверхности лица; на смену приходит холодный воздух и забирает тепло. Так говорит физика. В песках днем нет холодного воздуха и некому забирать тепло» (стр. 88).

Пустыня пуста. Чтобы читатель почувствовал это, можно писать о тишине, о беспредельности пустыни, о чувстве затерянности, одиночестве. Мы прочтем это спокойно. Лоскутов пишет иначе: «Мы вспомнили, что за 180 километров пути автомобили не издали ни единого гудочка. В песках эта функция авто как бы временно атрофировалась, резиновые груши болтались совершенно забытые. И когда они вдруг напомнили о себе, мы восприняли это как музыку, доносящуюся к нам из далекого города» (стр. 101).

Надо, чтобы читатель понял, как опасно пересекать пустыню на двух автомобилях, понял, что это путешествие по совершенно пустому месту. Можно с пафосом описать опасности пути. Лоскутов вместо этого рассказывает о прежних экспедициях, которые нередко кончались гибелью путешественников, и дает перечисление вещей, которые приходится брать с собой в пустыню. Обдуманность снаряжения напоминает подготовку арктической экспедиции. Одна забытая вещь может стоить жизни путешественникам.

В пустыне главное — вода. Очень трудно дать человеку, располагающему водопроводом в своей квартире, представление о том, как драгоценна капля воды в пустыне.

Лоскутов несколько раз возвращается к этой теме. Он рассказывает о различных типах колодцев, о том, как отразилась в языке казахов постоянная забота о воде. Плохого человека сравнивают с плохой водой. «Пресную воду собирают, как пенку на молоке, как золотой песок. Ее собирают ложками. Ее хранят вдалеке от солнца» (стр. 170). Наконец, Лоскутов описывает, как разворачивается классовая борьба вокруг вопроса о воде: все диверсии врагов советской власти в пустыне связаны с водой, со сложной наукой, с веками накопленным опытом добывания пресной воды.

Эта конкретность описаний, умение найти прожектор простого сравнения, который освещает факты, явления, события с предельной яркостью, — одно из главных достоинств книги.

Лоскутов не делает очень распространенной ошибки: он не идет вдоль темы. Есть разные дневники путешествий. Один записывает все подряд, день за днем, потом литературно обрабатывает свой материал и издает. Читатель получает представление о том, как протекало путешествие, но часто в мелких происшествиях отдельных дней автор теряет идею своей книги: рассказ о неведомом крае он подменяет рассказом о своих

путевых приключениях. Это вовсе не значит, что все такие книги неудачны. Они часто представляют большой литературный и познавательный интерес. Но для читателя, который хочет по этой книге узнать край, нужен систематический указатель, ему приходится выискивать разбросанные по книге наблюдения.

Лоскутов делает иначе. Он скрепляет куски своей книги по методу киномонтажа. События путешествия, рассказы о прежних путешествиях, характеристика пустыни и людей, ее осваивающих, пейзажи и приключения переплетаются в сложную ткань без очевидной внешней последовательности, но с последовательностью внутренней.

Построение книги подчинено главной ее теме: Лоскутов не только описывает пустыню, но и показывает, как пустыня становится советской. И здесь, развертывая эту тему, он, как и в описаниях, находит простые детали, дающие представление о сложных процессах.

Но для того, чтобы деталь «работала», для того, чтобы она выполняла свою художественную и познавательную функцию в книге, надо не только увидеть ее и записать, но и поставить на то единственное место в тексте, где она обладает наибольшим коэфициентом полезного действия. Это место так же сложно найти, как правильный ход в шахматной партии. И неверное распределение хорошего материала часто ведет к проигрышу книги.

Когда читатель уже понял, что такое пустота пустыни, ее ненаполненность людьми и вещами, — тогда Лоскутов показывает швейные машины, привезенные на верблюдах, ящики с надписью «Центросоюз» и портного, который на ходу каравана шьет халаты. Этот эпизод появления каравана с швейными машинами поставлен после рассказа о гражданской войне в пустыне. Он осложнен тем, что участники экспедиции, которые видят только колеса швейных машин, принимают их сперва за пулеметы.

В таком контексте мирное освоение пустыни предстает очень выпукло, и швейная машина запоминается. Запоминается потому, что она поставлена в книге на свое единственно правильное место.

С большим мастерством показывает Лоскутов сугубо будничные дела советских работников, обосновавшихся в пустыне, сугубо обыкновенные вещи. И этим без нажима, не теряя чувства меры, подчеркивает необычность фона, на котором происходят эти будничные дела и появляются обыкновенные вещи.

Пустыня. Трудный переход, ядовитые змеи. «К вечеру мы приехали в Бохурдок. Мы нашли в нем один колодец и одну туркменскую кибитку, стоящую посреди песков. В кибитке сидел заведующий базой и штопал носки» (стр. 79). Речь идет о транспортной базе серного завода. Эта база состоит из одного человека, затерянного в пустыне. Штопка носков — предельно лаконичное определение спокойствия, с которым рядовой советский работник выполняет порученное ему дело в условиях, скажем, не совсем обычных.

Или: «Теперь в центре пустыни стоял письменный стол с важными бумагами пустынных советов. Иногда председатель закрывал его на ключ, печать клал в карман и ехал на заседание в город. Тогда вокруг его стола бушевали пески и стихии» (стр. 176).

Очень хороша стенная газета, необычно возникшая в центре пустыни, на строительстве завода, из объявлений, вывешенных на доске.

Вот на таких правильно найденных и правильно поставленных деталях показывает Лоскутов, как привычный советский уклад проникает в пустыню.

И хотя в книге нет главы об освоении пустыни, нет главы о трудностях строительства завода в центре пустыни, нет главы о строителях, а вместо этого главы о цене воды, о вещах, о следах в пустыне и о колодцах, — цель книги достигнута, тема разрешена правильно. Мы знаем, прочтя

«Тринадцатый караван», что такое пустыня Кара-Кумы, как трудно в пустыне строить завод и какой героизм, какой творческий пафос нужны были, чтобы пустыня Кара-Кумы стала освоенной частью Советской страны.

Эта книга не о героях, а о результатах героизма. Лоскутов показывает людей через вещи, созданные ими. Он дает характеры людей, не описывая их и даже не показывая в действии, а рассказывая о тех условиях, в которых им приходилось работать, о стихиях, которые им удалось покорить, и о том, что людьми в этих условиях создано.

В этом особенность его писательского метода, и она объясняет, почему гораздо убедительнее, ярче у Лоскутова даны советские коллективы, чем отдельные люди.

Иногда Лоскутов дает характеристики людей обычным «портретным» способом. Тогда он теряет свой голос и пишет по литературным образцам. Это особенно заметно в монологах. Рассказ Анна Бабахана о прежнем и нынешнем быте пустыни — попытка имитации восточного стиля рассказа — удался Лоскутову плохо. Образ ученого Цинзерлинга, (в «Рассказах о дорогах»), которого Лоскутов попытался дать не в его делах, а портретом, описанием личной встречи с ним, — этот образ неясен, расплывчат.

Больше удался Лоскутову шофер Нарцисс. Но и тут дан в сущности не образ человека, а некоторые, хорошо подмеченные особенности характера.

Изображения людей остаются в «Тринадцатом караване» плоскостными, они лишены той выразительности и отчетливости, которую получают у Лоскутова социальные явления, пейзажи, вещи. Частый в романах прием характеристики людей по некоторым деталям их привычек и поведения не удается Лоскутову. Черты характера, мелочи поведения оказываются изолированными, не дают общего представления о человеке. Метод, который был удачен в описании вещей, для характеристики людей оказался неверным. Это не значит, что самый метод порочен. Мы знаем, с каким изумительным мастерством передает Диккенс образ человека мельчайшими деталями жеста, речи, поведения. Но у Диккенса детали дают образ человека, а у Лоскутова детали так и остались деталями.

Этот недостаток не очень чувствуется в книге, потому что характеристики людей даны как бы на втором плане. Автор и не сосредоточивает на них внимание читателей.

Лоскутов правильно нашел жанр для своей книги: в той форме большого очерка, монтированного по методу киносценария, которую он избрал для «Тринадцатого каравана», он хорошо разрешает тему и правильно использует особенности своего литературного дарования.

3

«Как волхвы, с посохами в руках, они подошли к нашему каравану, отвесили низкие поклоны и спросили по казахскому закону: «Как здоровье ваших животных?», скосив глаза на фары машин».

«— О чем он молится? — спросил я...

— Не мешай — не надо... Он молится аллаху о караванном пути на завтра. Он говорит про подшипники и баллоны. Чтобы радиаторы не кипели. Чтобы было хорошо...»

Эти цитаты взяты из «Рассказов о дорогах» — второй книги Лоскутова о Кара-Кумах, о знаменитом автомобильном пробеге Москва—Кара-Кумы—Москва. Цитаты показывают, как хорошо умеет Лоскутов передать столкновение старого уклада, уже теряющего свое содержание, но сохранившего прежние формы, с проникающими в пустыню новыми вещами и явлениями.

Писатель умело зафиксировал перелом в сознании народа, подымающегося на новую ступень культуры. От молитвы о подшипниках до отсутствия всякой молитвы и шоферских курсов уже недалеко. Здоровье автомобилей действительно сильно

интересует казахов из встречного каравана — это не только формула вежливости. Они уже понимают, что этим животным в пустыне принадлежит будущее.

Я не буду подробно говорить об этой книге. Ее достоинства и недостатки почти целиком совпадают с тем, что сказано выше о «Тринадцатом караване».

И здесь — удачи в определении и фиксации явлений, в описании вещей, в характеристике советского стиля работы. И здесь — неудачи в попытках дать образ человека монологом. Литературно самые слабые страницы в книге — это рассказ партизана. Он выдуман, а если не выдуман, то выглядит выдуманным. Чувство меры, которое так присуще Лоскутову, здесь совершенно покидает его. Вряд ли так говорил актюбинский партизан: «Но когда дошло до нас сообщение, что пройдет через наш город пробег, — это большое дело для Союза, — пройдет колонна пробега, все мы, актюбинские партизаны, как один, поняли, что наша труба опять трубит. *Весь Советский Союз, сказали мы, смотрит сейчас на актюбинского партизана*». (Курсив мой. — *А. И.*)

О двух этих книгах нужно сделать еще одно замечание. Они не написаны специально для детей, Лоскутов не стремится в них примениться к уровню понимания и интересов подростков. Но в целом они вполне доступны пониманию юного читателя. И правильно, что Детиздат выпустил эти книги. Следовало бы только в издании для детей рассказать о некоторых вещах пространнее, легче, а может быть и занимательнее. Это относится главным образом к географическим и техническим экскурсам, а иногда и к историческим. Не нужно и простое перечисление географических названий мест, которых учебник географии касается лишь вскользь. Они ничего не прибавляют к знаниям читателя. Следовало их раскрыть.

Ошибка редактора, что книги изданы в таком виде. Если по каким-либо композиционным или стилистическим причинам Лоскутов не хотел дать этих разъяснений в тексте, он должен был снабдить книги достаточно распространенными и интересно сделанными примечаниями.

4

Вернемся к верблюду, нюхающему рельс.

Книга Тушкана и Лоскутова «Голубой берег» посвящена проникновению советских идей и советских людей в глухие углы горной Киргизии. Тема — знакомая и родная Лоскутову.

Жанр этой книги — приключенческий роман.

Агроном Коробков отправляется в экспедицию за материалом для опытных посевов — высокогорным ячменем. Кулаки ему мешают, бедняки помогают. Те, кто в начале книги кажутся друзьями, оказываются предателями, те, кто в начале книги кажутся разбойниками, оказываются верными друзьями. Десятки опасных приключений, конечно, благополучно кончающихся, стрельба, драки, похищенная девушка, японский шпион — все аксессуары добротного приключенческого романа налицо, но немного в книге страниц, которые можно было бы сравнить с удачами «Тринадцатого каравана». О недостатках Лоскутова приходится вспоминать часто.

В романе нельзя сделать того, что удается в очерке: заменить образы людей характеристикой их дел и результатами их поведения. В романе нельзя рассказать о человеке, а надо его показать.

К сожалению, буквально ни одного живого, убедительного образа в «Голубом береге» нет. Вот, например, Джалиль — враг экспедиции в начале книги, ее преданный друг после того, как Коробков спас ему жизнь. В романе показано, как Джалиль мешает экспедиции и как ей помогает. Но почему он это делает — загадка. Если помощь еще можно объяснить благодарностью, то вражда совершенно непонятна. Произошло это потому, что авторы не позаботились показать читателю внутренний мир героя, объ-

яснить его психику, без чего может обойтись очерк, но не может обойтись роман.

Но вот что интересно. Ни в одном из многочисленных страшных эпизодов романа авторам не удалось создать эмоционального напряжения, которого с успехом добивался Лоскутов в своих очерках. Нет ни одного эпизода, хотя бы отдаленно приближающегося по силе художественного изображения к сцене бреда о воде умирающего от жажды человека в «Рассказах о дорогах» или к десятку строк в той же книге, передающих страх, который охватывает иногда человека в пустыне, даже у населенного места. Не могу удержаться от искушения привести цитату:

«Мы стояли у станции. Спустилась ночь. Казалось, что все вещи мира исчезли. Я боялся двинуть ногою, чтобы не оступиться куда-нибудь и не потерять фонарика «летучая мышь». Стало холодно. Подул ветер. Странные голоса забегали вдалеке: точно катал кто-то ржавые консервные банки. Мне захотелось, чтобы кто-нибудь заговорил.

— Ничего не видно,— сказал я в темноту.

Мне никто не отвечал.

— Что это, ветер? — спросил я, но опять без ответа. — Что это, ветер?— спросил я, подбежав к мужчине.

— Что вы? Да, да, ветер,— удивился мужчина.— Больше некому. У нас оттуда никто не приходит.

Холодный и, как всегда, строгий рельс убегал во тьму. Я обрадовался рельсу, как другу, про которого почему-то забыл раньше. Мне вдруг захотелось сесть на корточки и держаться за эту ниточку, по которой можно притти к живому миру. Это смешно, но я нагнулся и потрогал рукой железо».

Это убедительно, как фотография верблюда, нюхающего рельс. А в «Голубом береге» рельс нюхает акварельный верблюд. И высокое писательское мастерство Лоскутова в романе исчезает.

Факты, которые Лоскутов хорошо знает, которые он сумел с большой убедительностью и художественной силой показать в книгах о Кара-Кумах, эти же факты, помещенные в среду выдуманных людей и выдуманных ситуаций, стали недостоверными. Экспедиция здесь, экспедиция и там. Там экспедиция приносит советскую культуру в пустыню, здесь она приносит ее в высокогорный район. Но прочитав «Тринадцатый караван» и «Рассказы о дорогах», читатель совершенно уверен, что это так и происходило, а прочитав «Голубой берег», он если вспомнит, что в глубине книги лежит тема проникновения советской культуры на далекие окраины, то скажет: ну, пожалуй, все это не совсем так было. Вряд ли действительно Короткову, если он на самом деле был таким умным и хорошим проводником советских идей (как говорят авторы), приходилось перед неграмотными киргизами произносить явно непонятные для них речи языком газетных передовиц.

Надуманные ситуации и схематичность образов скомпрометировали ту же тему, которую Лоскутов так удачно разрешил в других книгах.

Значит ли это, что Лоскутову не следует писать романы? Я был бы очень огорчен, если бы меня так поняли.

Это значит другое: тема, жанр и творческая индивидуальность писателя — вещи, тесно связанные между собою.

Очень часто писатель данную тему удачно может разрешить только в одном жанре. Исключения редки. Возьмем хотя бы для примера распространенные теперь переделки авторами своих романов в пьесы, пьес в сценарии и т. д. Ведь тут дело проще. В романе есть сюжет и есть образы, характеры. Нужно только приспособить этот сюжет к «специфике» сцены или кино. А удач мало. Известная повесть В. Катаева «Я сын трудового народа» пользуется заслуженным успехом и будет им пользоваться долго, а его пьеса «Шел солдат с фронта», переделанная из этой повести, оказалась неудачной. Пьеса Погодина «Человек с ружьем» сильнее и удачнее его сценария. Примеры можно множить до бесконечности.

Когда Лоскутов попытался свой материал о советском освоении окраин вложить в сюжет, может быть и не им придуманный, показать свой материал на выдуманных людях, его постигла неудача. В романе ему некуда было деть свое мастерство показа значительных явлений на деталях и мелочах.

5

У Лоскутова есть несколько вещей, написанных специально для детей,— это рассказы, напечатанные за последние годы в журнале «Пионер».

Они показывают, что возможности Лоскутова вовсе не ограничиваются темами и жанром его прежних книг.

Темы рассказов очень разнообразны. Мальчик-афганец, перешедший советскую границу и увидевший там непонятные вещи. Иллюзионист, решивший, что профессия его у нас не нужна, и неожиданно убедившийся в том, что она очень нужна ребятам. Старый колхозник, добродушный шутник и весельчак, однако строго относящийся к колхозному добру.

Иногда эти новеллы очень остры по теме, взятой не банально, неожиданно («Среднее образование»), иногда они очень хорошо рассказаны («Индийская сказка»), но ни про одну не скажешь, что это полная, несомненная удача, такая, например, как «Тринадцатый караван».

Лоскутов в этих рассказах как будто ищет новую для себя манеру рассказывания, новые для себя способы художественной характеристики людей, пробует диапазон своего голоса. Это этюды, наброски, опыты, где удачные находки соседствуют с довольно очевидными неудачами.

Возьмем, например, «Деда-Бородоеда». Это несколько рассказов о старике-колхознике. Назвать эти рассказы сюжетными нельзя. Это — нанизывание шуток, присказок, маленьких приключений. Фигура Деда-Бородоеда получается очень забавной. Веселый шутник, хорошо живет, всему радуется, всем интересуется. Но у меня он вызывает раздражение: бегает без толку по колхозу, мешает всем работать и задает нелепые вопросы.

«Дед подошел к колхозному ремонтному сараю. Там починяли конную молотилку.

— Работаете? — спросил дед.

— Работаем, Дед-Бородоед, — сказали ему дружно...

Дед посмотрел несколько минут и так, и этак. Потом обошел молотилку со всех сторон.

— Молотилка? — спросил он.

— Молотилка, Онисим Григорьевич, — отвечали ему.

— Ну, работайте. А я пойду».

Сделано как будто в манере народной сказки. Но такое перенесение сказочных приемов повествования во вполне реалистический рассказ и в современную колхозную обстановку совершенно неудачно. Беда тут еще в том, что вопросы и шутки Бородоеда часто недостаточно остроумны и смешны: «Что получится, ежели колодец сахаром посыпать?»

Все же нельзя рассказ назвать безусловно неудачным. Самая мысль нанизывания в рассказе веселых, непринужденных эпизодов колхозной жизни нова и интересна. Эпизод со странником, мечтающим о чудотворных иконах и ворующим заодно колхозную гречиху, рассказан безукоризненно. Напечатать бы его отдельно— и никаких возражений нельзя сделать.

А вот эпизод «Дедова болезнь» совсем неудачен. Дед-Бородоед, любитель технических новшеств — телефона, радио, активный колхозник, тоскующий по лешему, — фигура мало реалистическая и не очень смешная. Если это гротеск, то гротеск неудавшийся. И понятно, почему он не удался: гротескная ситуация требует и гротескных образов, гротескных аксессуаров. А в рассказе, кроме этого «конфликта», все дано в бледных тонах, и даже фигура знахарки лишена острой, выразительной характеристики. Шутки часто не остроумны. Неудачны попытки передать особенности крестьянского говора: «Во Франции лошади, я слышал, поют...» — «Ну, уж ты и скажешь! Чтой-то у нас они не поют ни в какую».

Это «чтой-то ни в какую» по недо-

статку вкуса равноценно содержанию шутки.

Сюжет, характеристики людей и мелочи быта не сливаются у Лоскутова, рассказ распадается на отдельные удачные и неудачные фразы, абзацы, остроты. Метод работы деталями, вполне оправдавший себя в очерковых книгах, помогавший автору удачно и впечатляюще рассказать о социальных явлениях и вещах, здесь оказался совсем негодным. Ведь уже и в «Тринадцатом караване», в «Рассказах о дорогах» этот метод оказался неудачен, когда надо было характеризовать людей.

В очерковом жанре Лоскутов мог обходиться без психологического обоснования поступков своих героев. В новеллах эта немотивированность поведения — весьма заметный провал. Она портит и очень интересный рассказ «Среднее образование».

Вот его сюжет. Отец заставляет сына, когда красные приближаются к городу, зубрить немецкие глаголы и потом на всякий случай бежит с ним к уезжающему с белыми директору гимназии пожелать ему всего доброго. По дороге отец выручает из беды большевистского агитатора и потом, дойдя, наконец, до директора, говорит ему совершенно противоположное тому, что собирался, а сына ругает подхалимом. Затем отец и сын вместе лезут на дерево смотреть, как красные будут входить в город.

Очень удачно придуманная ситуация, очень хорошие детали. Но характер отца все-таки совершенно непонятен. Нельзя в рассказе обосновывать поведение человека только тем, что «все его поступки были так же нелепы, как и он сам». Очень сложной цепью ассоциаций, воспоминаниями о пришибленных, запуганных и робких чиновниках, мы еще можем кое-как объяснить себе поступки героя, воссоздать его образ.

Но для читателя «Пионера» эта цепь ассоциаций не доступна. Чиновник старого режима для него фигура экзотическая и незнакомая. Образ, данный в рассказе, для юного читателя не представим, не объясним. Поступки отца не мотивированы. Просто какой-то сумасшедший человек.

Здесь и в некоторых других напечатанных в «Пионере» рассказах вновь обнаруживается, что слабое место Лоскутова — это неуменье создавать убедительные реалистические образы, отдельные характеры, типы.

Новое в этих рассказах по сравнению с прежними книгами Лоскутова — мастерское создание ситуации, поиски своего голоса в сюжетной или полусюжетной новелле, удачный выбор тем. Непринужденно и весело рассказана новелла о говорящей собаке. В ней нет недостатков, которые портят другие детские рассказы Лоскутова.

Мастеров новелл у нас немного, мастера детской новеллы — наперечет. Всякий писатель знает огромную трудность этого жанра: кроме владения сюжетом, нужна большая лаконичность в изложении ситуации и в характеристике героев, нужна безошибочность вкуса, серьезная работа над сказовым стилем.

Детские новеллы Лоскутова воспринимаются не как удача еще, а как верно найденный путь к удаче.

Талантливость и литературное мастерство, проявленные Лоскутовым в прежних книгах, в «Среднем образовании», в рассказе о говорящей собаке, заставляют ждать от него и в этом жанре больших удач.

О НЕДОСТАТКАХ ОДНОЙ ДОБРОСОВЕСТНОЙ КНИЖКИ

И. Халтурин

Каждая детская книга в Советской стране оценивается по общим законам литературы. И если у нас есть претензии к книге о Шевченко, написанной для детей Л. Бать и Ал. Дейчем, то это потому, что мы ищем в ней больших чувств, больших мыслей, большого мастерства. Тот факт, что все это «большое» предназначено для маленького читателя, не облегчает, а затрудняет работу автора.

Книга дает представление о великом украинском поэте, дает немало биографических сведений, картинно раскрывает некоторые эпизоды биографии, подбор фактов и материала сделан умело и ведет читателя в определенном направлении. Книга написана добросовестно и доступна детям. Но образа Шевченко книга не дает и внутренней его жизни не раскрывает.

Вторая глава книги называется «Железные столбы». Это рассказ о шестилетнем Тарасе, который пошел искать конец света, посмотреть те железные столбы, которые подпирают небо. Сама необычайность этого желания характерна для Тараса. Далеко не всякому мальчику придет в голову мысль искать конец света, а авторы рассказывают об этом так, как будто все мальчики всего мира только об этом и думают. В отважном предприятии шестилетнего мальчугана уже чувствуется будущий смелый искатель с пытливым умом и железной волей. Эти черты перекликаются со всей биографией Шевченко, а в книге они висят в воздухе. Эпизод этот заимствован из воспоминаний Варфоломея Шевченко и из повести Тараса Шевченко «Княгиня». Там он звучит сильнее, там он как бы заставка ко всей жизни поэта, а у Л. Бать и Ал. Дейча остается, к сожалению, холостым выстрелом.

Шевченко имел несчастье родиться крепостным, он рано остался сиротой, беспризорным, как мы бы теперь сказали. Если бы он был благонравным марк-твеновским Сидом, он примирился бы со своей нищетой, со своим рабством. Тарас Шевченко мог стать хорошим пастухом, умелым ремесленником, крепким хозяйственным мужичком. Тогда следы его жизни запечатлелись бы только в списках ревизских душ. Может быть, он вырвался бы из рабства. Ведь выкупился же его родственник Варфоломей Шевченко и стал приказчиком, а потом и управляющим имением.

Но Тарас был Гаврошем украинских степей, упрямым, задорным мальчиком, не переносившим насилия над собой и крестьянами.

Тарас стал художником, поэтом и борцом. Путь этот не был предопределен, его надо было найти. Разными путями мог пойти крепостной самородок, и почему Тарас пошел своим путем, а не другим, — читатель из этой книжки не очень поймет. Тарас Шевченко в книге задан заранее, он готовым вступает в жизнь, и решать ему нечего.

Про десятилетнего пастуха говорится в книге:

«Раньше Тарас думал, что это только в их доме столько горя. Но то же самое видел он у соседей... и еще во многих селах, которые он проезжал с отцом. Везде люди плачут: у кого старшего сына забрали в солдаты, у кого помещик затравил

Л. БАТЬ и Ал. ДЕЙЧ. Тарас Шевченко.—М.—Л. Детиздат. 1939. 144 стр. Ц. 3 руб. Тир. 25 000.

собаками мальчишку на охоте, у кого дочь на барском дворе высекли. Все кругом было прекрасно, особенно летом... — и все кругом было бедно, голодно, придавлено» (стр. 12).

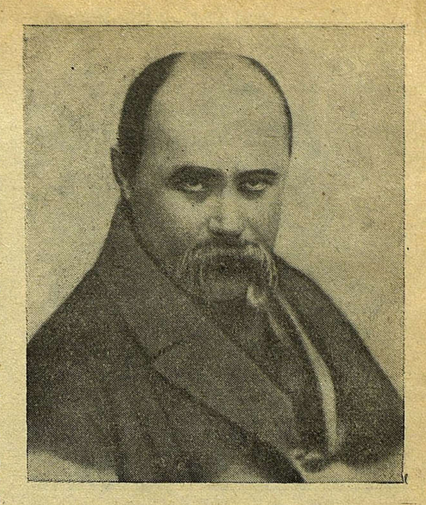
Мысли эти скорее свойственны Тарасу Шевченко, когда он вернулся на Украину в 1843 году прославленным поэтом. Авторы так и пишут: «Где бы он ни побывал на Украине, всюду его удручала нищая, убогая жизнь». Эту нищую, убогую жизнь по-разному должен был чувствовать и видеть десятилетний пастух и автор «Кобзаря» и «Гайдамаков».

Впечатлительный человек, пытливо разглядывавший жизнь, выходит резонером. У читателя отнимается возможность глядеть на мир глазами героя, видеть по-новому вместе с ним.

Внутреннего роста героя читатель не чувствует, потому что Шевченко задан, как борец и как художник. Двадцатичетырехлетний Шевченко еще до поступления в академию встречается с художником Венециановым. Какие же мысли и чувства приписывают авторы талантливому, но молодому начинающему художнику?

«Тарас восхищался произведениями Венецианова, тонким трепетом природы в его пейзажах, выразительными лицами его портретов... Ему хотелось создать реальные образы русских крестьян и крестьянок... он изображал жнецов и землепашцев, красивых поселянок, чешущих шерсть. Но все это были позирующие натурщики и натурщицы. Венецианов не приходил к ним во время их работы, а они, приодевшись, приходили к нему. Поэтому-то крестьяне и крестьянки на картинах Венецианова выглядели несколько слащаво и надуманно. Тарас Шевченко знал других, настоящих крестьян — на тяжелой работе, веселящихся на празднике, отдыхающих в своем доме. Он чувствовал, что может изобразить их правдивее, лучше».

Это неправда. Так не мог думать юноша, бегавший по ночам в Летний сад срисовывать античные статуи, так не мог думать человек, еще недавно с удовольствием копировавший лубочные картинки и учившийся рисованию у маляров и богомазов. Шевченко всю жизнь благоговел перед мастерством Венецианова, и наши авторы об этом знают. Зачем же они выдумывают? Очевидно, для того, чтобы



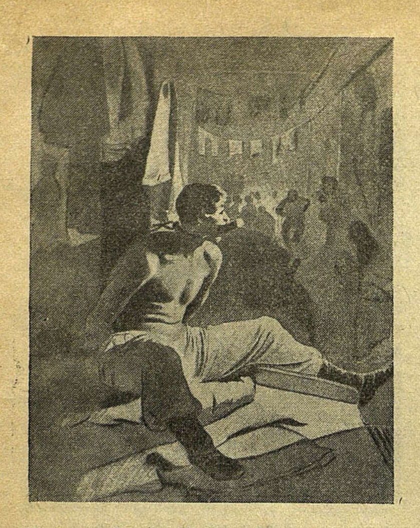
Т. Г. Шевченко.

возвеличить Шевченко, не понимая, что тем самым они снижают его образ. Они дают Шевченко готовым реалистом; то, что было результатом целой жизни и упорной борьбы, авторы просто и легко дают, как начальную, исходную точку. Тем самым они лишают себя возможности изобразить Шевченко-художника, его рост и творческие искания.

Когда читаешь биографию, всегда вспоминаются ее источники. Хорошо использовать материал — значит быть его хозяином, а не рабом. Иногда авторы пишут о том или другом случае из жизни Шевченко не потому, что он нужен им для создания портрета Шевченко, а только потому, что есть об этом интересные воспоминания.

Особенно это сказалось в главе о Кирилло-Мефодиевском обществе. В характеристиках Костомарова и Кулиша чувствуется что-то двойственное, авторы не сумели дать их настоящий портрет, потому что в сильной мере были под влиянием воспоминаний самих же Кулиша и Костомарова. Поэтому авторское осуждение их кажется слабым, не действенным и мало убедительным.

Иногда удивительно не выразителен язык книги. Возьмем эпизод о том, как Тарас убежал от дьячка Богорского, так,



Кара колодкою в казарме. Из серий «Блудный сын». Рис. Т. Г. Шевченко.



«Катерина». Иллюстрация Т. Г. Шгвченко к одноименной поэме.

как он рассказан у самого Шевченко и у авторов книги:

«Придя домой поздно вечером, он увидел дьячка, спящего непробудным сном. Рядом с ним валялись розги. Тарас както особенно ясно представил себе свою жизнь, зависимость от жестокого человека, голод, побои, унижения. Он схватил розги и начал бить дьячка. Богорский мычал во сне, пытался перевернуться, но это ему не удавалось. Тарас хлестал изо всех сил» (стр. 14).



«В Корсуни». Рис. Т. Г. Шевченко.

А у Шевченко рассказано это так:

«Этот первый деспот, на которого я натолкнулся в моей жизни, поселил во мне на всю жизнь глубокое отвращение и презрение ко всякому насилию одного человека над другим. Мое детское сердце было оскорблено этим исчадием деспотических семинарий мильон раз, и я кончил с ним так, как вообще оканчивают выведенные из терпения беззащитные люди — местью и бегством. Найдя его однажды бесчувственно пьяным, я употребил против него его собственное орудие — розги и, насколько хватило детских сил, отплатил ему за все жестокости» (Т. Шевченко, «Автобиография»).

Сколько нюансов пропало в пересказе! Шевченко рассказывает об этом так, что эпизод становится значительным и его никак не выбросишь из биографии поэта, а у Л. Бать и Ал. Дейча пропала вся значительность эпизода, получился случай, которого могло бы и не быть.

Авторы не ощущают жанра своей книжки. Биография Шевченко сама по себе — яркое обличение крепостного права, всего крепостнического строя. Строй этот можно показать в органической канве биографии во всей его трагедийности. Авторы не

используют изобразительных средств и вместо того, чтобы дать этот строй в столкновениях людей и идей, прибегают нередко к пустым публицистическим отступлениям.

«У кириловских крестьян были крохотные наделы земли — одна-полторы десятины на хозяйство. Но и эту землю они не могли обрабатывать как следует. Все силы уходили на барщину, принудительный труд на полях помещика... Помещик мог в любую минуту продать своих крестьян целым селом и поодиночке, разлучить семью, выменять на собак, забрить в солдаты, запороть до смерти» и т. д. (стр. 3—4).

Все это правильно, но скучно. К такому механическому, незатейливому приему не было надобности прибегать, когда вся биография Шевченко вопиет против крепостного права.

Шевченко любил простые слова, боялся всякой красивости, и писать о нем надо просто и выразительно. Поэтому особенно остро чувствуется всякая жеманность, нарочитость или красивость. Каждая такая авторская фраза ощущается, как чужеродное тело, кажется принесенной из книги о другом совсем человеке.

«Удушливо дымили свечи. Тени плясали по лицу мертвеца, и казалось, что оно оживает и гримасничает» (стр. 14).

Или еще:

«Восхищенная Александра Кулиш вырвала цветок из своего свадебного букета и подарила его поэту.

— Сами вы, как цветок, — сказал Шевченко, принимая подарок» (стр. 74).

Этот эпизод не выдуман, но в книге звучит фальшиво и пошло.

Это не беллетристика, а беллетризация, не искусство, а искусственность. К счастью, таких перлов в книге не так уж много.



«Молодой кобзарь». Иллюстрация Т. Г. Шевченко к поэме «Невольник».

Мы говорили о книге не с точки зрения рекомендательного списка. Книга сама найдет путь к читателю, ее будут читать, из нее ребята многое узнают о Шевченко, о великом поэте, прекрасном художнике и пламенном борце. Мы говорили преимущественно о недостатках книги, потому что рассматривали ее с точки зрения большой литературы, как произведение искусства. А маленьким читателям надо нести большое искусство.

Мы знаем, что это трудно.

КНИГА ОБ ИГАРКЕ

Г. Рыклин

«...Пароход пересекает полярный круг. Смелее, ребята, не бойтесь, едем дальше на север, ближе к Арктике, ближе к полярным морям, к Ледовитому океану!

В 80 километрах от полярного круга остановитесь, ребята. Здесь лес, тундра, вечная мерзлота, царство белых песцов и северных оленей. Остановитесь, ребята! Здесь, на правом берегу Енисея, между 67 и 68 параллелями, расположен наш город Игарка...»

Этот «подробный адрес» заполярной столицы приведен в замечательной книге «Мы из Игарки».

«Рассказывают, что напротив, на другой стороне Енисея, жил когда-то в чуме один ненец — оленевод и охотник — с русским именем Егор. Ненцы звали его «Игоркой», а потом этим именем стали звать и место, где он жил». Впоследствии Игорка почему-то превратилась в Игарку.

Теперь Игарка известна всем в нашей стране. А еще недавно редко кто знал о существовании этого далекого города. Недаром до сих пор на многих наших географических картах место, где расположена Игарка, — пусто.

Да это и вполне понятно. Лет восемь-девять назад не было Игарки.

В своей книге ребята Игарки с гордостью пишут:

«Теперь слава Игарки гремит по всей земле, слава ее строителей-большевиков, воздвигших так далеко за полярным кругом большой красивый город, мощный, механизированный морской порт и лесозаводы, распиливающие прекрасную енисейскую доску, которая, наравне с карельской, известна, как лучшая доска в мире.

Наша Игарка — теперь столица! Это самый большой город на всем Енисейском севере, территория которого равна двум миллионам квадратных километров.

За семь лет на голом, пустынном берегу Енисея, на вечной мерзлоте поднялся новый социалистический город. В нашей стране, в стране удивительных большевистских темпов, большие города строятся иногда быстрее, чем делаются новые географические карты.

Еще совсем недавно на земле, где сейчас день и ночь дымят лесозаводы, была тундра, олений мох и тишина. Много водилось тогда здесь больших бурых медведей.

Когда начали строить город, все медведи, белки и песцы разбежались от стука топоров. Еще и сейчас один из логов возле города называется «Медвежий», потому что в нем часто убивали медведей.

Игарка строилась. И сейчас все еще строится, ширится...»

Сейчас Игарка стала крупнейшим заполярным портом мира. Сюда приходят корабли крупнейших стран Европы, Америки, Африки.

В резолюции XVIII съезда партии по докладу товарища Молотова говорится:

«Превратить к концу третьей пятилетки Северный Морской Путь в нормально действующую водную магистраль, обеспечивающую планомерную связь с Дальним Востоком».

Игарка — один из самых крупных портов и пристаней Северного морского пути. Перспективы развития этого города огромны.

★

Очень любопытна история этой книги об Игарке.

В конце 1935 года у ребят одной из школ в Игарке возникла мысль написать о своей жизни, о своем городе, о крае Алексею Максимовичу Горькому.

После долгого обсуждения было написано коллективное письмо.

Ребята написали Горькому:

«Вот часто о нашем городе говорят: «Игарка — это далеко и жить там плохо». Это верно, что Игарка далеко. От Москвы до Игарки 6 тысяч километров. Но неверно, что жить в нашем городе плохо.

Когда говорят о Севере, обязательно цынгу вспоминают.

«МЫ ИЗ ИГАРКИ». Книга, написанная пионерами Заполярья. — М. — Л. Детиздат. 1938. 219 стр. Ц. 4 р. 25 к. Тир 25 000.

Нет, у нас в Игарке о цынге никто не думает. Нет ее в Игарке потому, что продуктов много: хлеба, масла, молока, овощей.

Мы живем культурно и весело! У нас есть звуковой кинотеатр, клубы, библиотека.

Мы — ученики пяти школ — вместе со всем городом живем весело, бодро, хорошо.

Наши дни заполнены учебой, кружковой работой, катанием на коньках и лыжах...»

Дальше ребята сообщают Алексею Максимовичу о своем желании написать книгу об Игарке и просят его совета.

Алексей Максимович не замедлил ответить юным патриотам Заполярья.

Горький очень хвалил ребят за то, что они задумали написать книгу об Игарке. Он подробно и обстоятельно написал ребятам, как организовать работу, и даже прислал примерный план книги.

Теплое, сердечное письмо прислал детям Игарки и Ромэн Роллан.

И вот книга написана. Это — труд нескольких десятков юных авторов.

Просто, бесхитростно, но с огромной любовью написана эта книга. В ней дети рассказывают о Заполярье, об Игарке, о взрослых и детях, о зиме и весне, об учебе и рыбной ловле.

В книге много интересного. И сказано обо всем этом очень хорошо.

Книга читается с огромным вниманием не только однолетками авторов книги, но и взрослыми.

Примеру ребят Игарки должны последовать ребята других наших новых городов, выстроенных за годы сталинских пятилеток. Какая почетная и благодарная задача рассказать всей стране о том, как рождаются у нас новые города и как там живут, учатся и работают!

О СПОРТИВНОМ РОМАНЕ—ВООБЩЕ И В ЧАСТНОСТИ

Мих. Левидов

«Вратарь республики»... Лев Кассиль нашел хорошее название для своего романа, броское и яркое, и в то же время очевидное, как и самый его роман. И сразу же тут нужно сказать, что Лев Кассиль написал талантливый роман, броский, яркий и... очевидный. В этом основные достоинства, но и в этом же органическая слабость произведения Кассиля, та слабость, из-за которой нельзя назвать эту несомненно талантливую вещь сколько-нибудь значительным в литературно-общественном плане произведением. Ибо «Вратарь республики», роман, написанный на тему о советском спорте, советских спортсменах, — произведение откровенно условное, очевидно условное...

★

Практика западноевропейской и американской литературы создала совершенно четкий жанр спортивного романа. Наряду с детективным романом жанр этот занимает основное место в области развлекательного чтения, или «чтива». Нет необходимости доказывать, что техника этих жанров разработана первоклассно; можно было бы сказать — строго научно — вплоть до последних деталей и тончайших нюансов, рецептура изготовления подобных произведений вся на виду, стандарты, каноны и штампы этих жанров лежат рядышком, на полочках — протяни руку и бери; и искусство автора заключается лишь в том или ином методе комбиниро-

ЛЕВ КАССИЛЬ. Вратарь республики. Рис. Л. Голованова.—М.—Л. Детиздат. 1939. 277 стр. Ц. 5 руб. Тир. 25 300.

вания заготовленных материалов, отпускаемых в фабричной, так сказать, упаковке... Идеологический багаж налицо у будущих авторов: конечно, это мещанская, мелкобуржуазная идеология в чистейшем ее виде, ничем не разбавленная, никак не осложненная. В жанре спортивного и детективного романа мещанская мораль не только мирно отсиживается, но и воинствует, переходя в наступление: тут ее неприкосновенные окопы, безопаснейшая штаб-квартира... И лишь спортивные рассказы блестящего американского юмориста Ринга Ларднера и некоторые новеллы на ту же тему таких мастеров, как Фолкнер, Хэмингуэй,— это атака против жанра американского спортивного романа в его форме и в его существе, против его технологических приемов и идеологических установок.

★

Лев Кассиль, несомненно, зачинатель советского спортивного романа: будущий историк советской литературы первые строки отдела о спортивном романе посвятит «Вратарю республики», отметив лишь мимоходом роман П. Капицы «Боксеры», как откровенную попытку приспособить советскую идеологию к технологическим приемам буржуазного спортивного романа, в результате чего и появилось прямо-таки показательное «произведение» по своей органической безвкусице и внутренней нелепости.

Конечно, ничего подобного сказать нельзя о романе Кассиля. Тут налицо серьезное, творчески добросовестное и творчески же оправданное стремление создать новый в советской литературе жанр. Я говорю — творчески оправданное, потому что спортивная тема очень близка Кассилю: он это показал в своих прекрасных спортивных очерках и фельетонах, печатавшихся в нашей прессе. И, однако, Кассилю пришлось трудно.

Трудно раньше всего потому, что спортивный роман не традиционен в большой русской литературе. Больше того — спортивная тема не фигурировала и в русской предреволюционной журналистике, в очерке. Сколько ни перелистывать старые комплекты газет и журналов, не найти в них, если не говорить о репортерских отчетах, художественного отображения спортивной темы. И немудрено: спорт в старой России был достоянием очень немногих. И в русской демократической и реалистической литературе спортивная тема была как бы «запрещенной», отданной на позор и разграбление Брешко-Брешковскому и «Синему журналу».

Кассилю приходилось, стало быть, начинать буквально на голом месте. Его творческая работа — работа пионера жанра.

Мог ли он, стало быть, остаться совершенно вне воздействия и влияния — пусть для него и незаметного — могучих канонов и стандартов западного спортивного романа? Конечно, нет.

Но это еще полбеды. Основная же беда в том, что сам автор прекрасно сознавал, слишком сознавал это воздействие и влияние. И счел необходимым сознательно и энергично бороться с ним. Каким же методом бороться? Посредством противопоставления «классическим» канонам и стандартам обильной дозы нашей советской идеологии...

★

В плане спортивном роман Кассиля посвящен футбольной теме.

Это роман о футболистах, о прозе и поэзии футбола, о зеленом стадионе с его радостями и горестями, о психологии и технике работы голкипера-вратаря, о приемах футбольной игры, прекрасной в своей кажущейся простоте, которая основана однако на неподдельной и для профана таинственной сложности, и даже об упругом футбольном мяче, о подкованных шипами футбольных бутсах.

Кассиль — мастер своего дела. Ибо прекрасным художественным пониманием он понимает «рабочую психологию» не только вратаря и хавбека, судьи на поле и зрителя на трибуне, но и как бы самого футбольного мяча, который на страницах романа Кассиля — живое существо, не в меньшей, а иногда и в большей мере, чем тот или другой герой романа...

Но Кассиль не только понимает. Он умеет рассказать так, что мы видим. Ему свойственно блестящее искусство описания: легкого, красноречивого, увлекательного, пронизанного изящным юмором и несколько насмешливым пафосом, что и спасает его от соблазнов риторики. Слово для Кассиля — футбольный мяч, но автору не противостоит вратарь, слово его не

отскакивает от сетки ворот, оно стремится к цели и попадает в цель.

И эти несколько десятков страниц, посвященных описанию двух футбольных матчей футбольной команды завода «Гидраэр» с иностранной командой «королевских буйволов» и советской командой «Магнето», — они, конечно, лучшие в книге. Можно сказать — исчерпывающие тему до дна, во всех ее скрытых возможностях: просто трудно себе представить, что можно еще что-либо сказать о футбольном состязании, или лучше сказать. Цитировать лучшие места в этих страницах — значило бы переписать их с начала до конца, оно и было бы очень приятно; экономия места, к сожалению, этого не разрешает.

★

Но вот читаем:

«История соперничества двух клубов была известна большинству из завсегдатаев стадиона... И когда в финал спартакиады после долгой борьбы вышли как раз обе эти команды и последняя игра должна была решить, кто завоюет почетный кубок СССР, кубок спартакиады, все понимали, что борьба предстоит не на живот, а на смерть. Сошлись две системы, два различных принципа игры, две спортивные школы. Ясно было, что гидраэровцы изо всех сил постараются доказать свою правоту, правоту своего метода».

Ну-с, и гидраэровцы «доказали», гидраэровцы победили, несмотря на то, что команда их была, пожалуй, слабее команды «Магнето», — ведь вратарем у «Магнето» был сам Антон Кандидов, могучий Кандидов, «вратарь республики», «сухой» вратарь, которому до сих пор никто, нигде, никогда — ни в СССР, ни в его заграничных матчах — не вбивал ни одного мяча, который, — Кассиль на этом настаивает, — может считать себя мировым чемпионом искусства вратаря.

А победили они потому, что восторжествовал их метод. Каков же этот метод? А это просто метод коллективной, согласованной командной игры, такой постановки игры, когда в команде нет «героя» и «толпы» и эти одиннадцать человек (состав футбольной команды) — как будто один человек, с единым чувством и единой волей.

Не хитро? Право, это совсем не хитро. Автор этих строк отнюдь не футболист и вряд ли «болельщик» футбола при всем уважении к величественной этой игре. Но состязания первоклассных команд и в СССР и за границей мне пришлось видеть. И неоднократно приходилось читать в литературе о футболе — и теоретической и беллетристической (западный спортивный роман) — то же самое, что можно было наблюдать в игре и неспециалисту, что само собой понятно и ни в ком никогда не встречало и тени возражения: коллективный дух и коллективное действие команды — это основа футбола, это необходимое предварительное условие, как в шахматах знакомство с элементарными дебютами... Разве не знает об этом сам Кассиль?

И не могли, конечно, столкнуться на состязании команды «Гидраэр» и команды «Магнето» два метода, ибо один только метод и существует, не могло быть соревнования «двух систем», «двух школ игры», ибо «антиколлективной» школы игры в футболе нет и быть не может. Очень наивно, комически наивно берет здесь Кассиль грех на свою спортивную душу, очень громко и откровенно подсказывает дидактику художнику. И автор прибегает вдобавок ко всяческим трюкам, проявляет этакую беллетристическую ловкость рук, чтобы сделать победу гидраэровцев правдоподобной...

И зачем понадобилось все это?

В целях «советизации» советской темы, или, говоря языком плохих рецензентов, «подведения идеологической базы». У вратаря Антона Кандидова, бывшего грузчика, человека из народной толщи, случилось головокружение от успехов, он стал чувствовать себя «героем», попал в плохую компанию, оторвался от своих товарищей по заводу, проявил вредные индивидуалистические наклонности, перешел в другую футбольную команду — магнетовцев, ибо, ему казалось, гидраэровцы недостаточно его ценили... Ну и вот: стало быть, и понадобилось его «перевоспитать». Потому и говорит лидер команды гидраэровцев:

«Играем сегодня за наше дело, за нашу дружбу, так? За кубок играем и за человека. Против Антона и за него».

И конечно, когда команда Антона Кандидова — с помощью Льва Кассиля — была побеждена, он после небольшого душевного кризиса понял свои ошибки и

переродился. Я излагаю все это карикатурно, но суть-то дела от изложения не меняется: и в художественном изложении Кассиля все это звучит показательно наивно, подчеркнуто комично и до нельзя условно... А к тому же дело здесь не в методе «советизации» темы, а в существе вопроса. Кассиль не может, конечно, не знать, что вот этот самый мотив о «человеке из народа», талантливом спортсмене, опьяненном своими успехами, попадающем в дурное общество, терпящем в конце концов поражение и, благодаря этому поражению, обретающем новые силы, — он и есть один из самых излюбленных и банальных стандартов западного спортивного романа: меняется лишь аккомпанемент, фон, а мелодия все та же. И нужно сказать — антихудожественно, слащаво и условно звучит у Кассиля эта мелодия, несмотря на виртуозность его техники и великолепную гибкость пальцев.

★

Но это еще не все. Есть в романе, и играет в нем, пожалуй, еще большую роль, чем Антон Кандидов, другой герой—журналист Евгений Кар. Он-то и несет основную идеологическую нагрузку романа: товарищ детства Кандидова, выходец из интеллигентско-буржуазной семьи, он-то и помогает Кандидову «перевоспитаться», а по дороге «перевоспитывается» сам. Но, увы, его психологические заботы совершенно непонятны, и совершенно неизвестно, что он должен в себе «преодолеть». Прекрасный советский журналист, он не совершает никаких ошибок, не попадает ни в какие идеологические кризисы, сразу же, с первых дней своей юности, находит свой правильный советский путь... Что хочет писатель и журналист Лев Кассиль от писателя и журналиста Евгения Кара, почему он так настойчиво придирается к нему? Неужели все дело в том, что Евгений Кар выходец из интеллигентско-буржуазной семьи? Или в том беда, что он худ, щуплый, физически слаб?

Не в том же, наконец, что он страдает излишней любовью к красивому стилю, к звучным эпитетам и эффектным сравнениям? Право, все эти грехи не стоят труда «перерождения».

И опять-таки: разве не чувствует Кассиль, что и здесь он в плену, на этот раз уже у наших, к сожалению, уже сложившихся у нас канонов и стандартов. Одновременно с романом Кассиля публиковался в «Новом мире» роман Лосева «Молодой человек». Герой этого романа все тот же журналист, выходец из буржуазно-интеллигентской семьи, страдающий излишней любовью к красивому стилю. Правда, Лосев посылает своего героя для перерождения в Арктику, а Кассиль всего лишь в бытовую коммуну завода «Гидраэр», правда, у Кассиля почти в каждой строчке виден литературный талант, а роман Лосева написан удручающе серо и показательно банально, но мотив-то одинаков... И какой же это ненужный, условный, ложно понятым «идеологизированием» созданный мотив!

А между тем там, где Кассиль не перевоспитывает своего второго героя, а просто рассказывает о нем, о его детстве, о первых впечатлениях в Москве, о его спортивно-журналистском плавании на глиссере, о переживаниях его на футбольным поле, — там есть счастливые, прекрасные, ярким талантом дышащие строчки и страницы.

★

И становится досадно. Досадно от того, что Лев Кассиль словно испугался своей темы, в которой он так силен, темы веселого, радостного, молодого, а моментами и героического советского спорта, — и стал ее спасать.

Не так создается новый литературный жанр. Творцы нового жанра уверены в себе, они не нуждаются в оговорках, извинениях, оправданиях, они отнюдь не стремятся «спасать» свою тему и прошивать красными нитками «идеологии» художественную ткань повествования. И, несомненно, жанр советского спортивного романа для юношества будет создан и займет видное место в советской литературе, приобретет подлинное литературно-общественное звучание. У Льва Кассиля по всему характеру его писательского таланта есть все данные, чтобы быть одним из зачинателей этого жанра: он блестяще понимает психологию спорта, с изумительной наглядностью и волнующей увлекательностью он умеет о ней рассказать. Что помешало ему написать хороший советский спортивный роман — творческая робость, психология оглядки?

Но учатся на ошибках. Эта нехитрая истина приложима и к Льву Кассилю.

О ДВУХ ПОВЕСТЯХ Б. ИВАНТЕРА

Ф. Левин

Небольшая повесть Б. Ивантера «Выстрел» принадлежит к числу произведений, которые не вызывают ни резко выраженного одобрения, ни столь же резкой хулы. Их можно сравнить с иными человеческими лицами, трудно запоминающимися из-за их невыразительности, гладкости всех черт. Все в этих лицах на своем месте, нет никаких уродств, но нет и красоты, и вообще нет ничего, что обратило бы на себя внимание и чем-либо поразило. Встретишь такого человека вторично и никак не можешь вспомнить, где и при каких обстоятельствах видел его и кто он такой, и смешиваешь его с другими подобными. Знакомство с ним не будет событием в вашей жизни и не оставит в ней заметного следа, ибо неяркие характеры таких людей соответствуют их лицам.

Повесть «Выстрел», в которой рассказ ведется от первого лица, как будто излагает действительно происходившие события. Она похожа на воспоминания, несколько обработанные рукой беллетриста, который присоединил пейзаж и ввел ряд подробностей, но не позаботился освободить воспоминания от некоторых персонажей и деталей, носящих случайный характер. В повести каждое лицо должно быть ясно очерчено, должно играть роль в событиях и в развитии сюжета, иметь отношение к идее вещи. Иначе нет смысла вводить это лицо (или событие) в повествование. В воспоминаниях же описываются события, действительно случившиеся в жизни, и это приводит к проникновению в повествование мелкого и незначительного.

Произведение Ивантера — нечто среднее между воспоминаниями и повестью в точном смысле этого слова.

Рассказ ведется от лица подростка Бори Вельтмана. Действие происходит в годы гражданской войны, на юге. Городок, где живет Боря, занимают то белые, то красные. Боря понемногу отходит от семьи. Когда белые вновь начинают наступление, он записывается добровольцем в Красную армию. Хотя ему нет и шестнадцати лет, Боря выдает себя за девятнадцатилетнего. Он стойко выносит походную жизнь, длинные переходы, суровую дисциплину.

Под конец, благодаря случайности, Боря оказывает своему отряду важную услугу. Ночью, когда красноармейцы расположились на отдых в большом селе, к ним незаметно подбирается батальон дроздовцев, пытающихся пробиться на Дон. Боря, у которого начинается тиф, в полубреду сбившись с дороги, забрел на тот конец села, куда подкрадываются белые. Его выстрел поднимает суматоху, белые прежде времени открывают стрельбу. Красноармейцы окружают дроздовцев и разбивают их. Боря приходит в себя уже на госпитальной койке в родном городе.

Все это рассказано просто, естественно, без нажимов, без ложного пафоса и крикливости, но в то же время слишком уж обыденно. Нет в рассказе, кажется, ни одного места, где бы сердце читателя забилось сильнее. Рассказ не возбуждает волнения за судьбу героя.

Высказывая такое суждение, надо подкрепить его доказательствами.

Возьмем, например, отношения Бори с Таней Готфрид. Это — полудетская любовь. Девочка Катя поддразнивает Борю. «За тебя вон Таня Готфрид пойдет. Пойдешь, Таня? Он ведь ничего, не безнадежный». Перед отправкой на позиции Боря до поздней ночи гуляет с Таней в саду, и на прощание она его целует.

Но мы не видим Тани, она не живет в повести, мы не слышим ее бесед с Борей, не знаем, как и что думают они друг о друге. В одном месте читаем: «Я пытался разглядеть танино лицо, но видел только неясные его очертания да белый воротничок на темном платье». К сожалению, читатель видит не больше, чем Боря.

Возьмем другое. У Бори был приятель по гимназии — Колька Колесниченко, сын лавочника. Пути их разошлись — Колька

Б. ИВАНТЕР. Выстрел. — М.—Л. Детиздат. 1938. 83 стр. Ц. 1 р. 75 к. Тир. 25 300.
Б. ИВАНТЕР. Четыре товарища. — Альманах «Год XXII», кн. 14-я.

ушел к белым в уланы. Боря все время жаждет встретить его и убить. Даже в тифу, стреляя в приближающуюся цепь белых, Боря бредит Колькой Колесниченко, ему чудится, что он стреляет именно в Кольку.

Однако читатель не находит ненависти к Кольке ни в Боре, ни в авторе, ни в самом себе, ибо Колька не совершает каких-либо поступков, которые бы вызвали возмущение или ненависть. Колька вообще едва обрисован. Беглость изображения, неразвернутость его характерны для всей повести.

Так же рассказано об Ульсте, о командире роты Князеве, о старике Шполянском и о других персонажах. Все написано без фальши, но без страсти. Единственное, в чем ощущаются теплые чувства автора,— это в изображении матери.

Лучше написана вторая повесть Б. Ивантера—«Четыре товарища», опубликованная в 14-й книжке альманаха «Год XXII». Четыре товарища — четыре красноармейца в дни гражданской войны. В отличие от первой вещи здесь все четыре героя обрисованы так, что видна индивидуальность каждого, его своеобразие. Прокошин — участвовавший еще в империалистической войне старый солдат, умеющий везде устраиваться домовито и хозяйственно, Ковалев — молодой, смелый до дерзости рабочий парень, Виктор Грацианский — юноша-интеллигент, даровитый музыкант, и, наконец, наиболее близкий, повидимому, автору, подросток Миша Якорев, который во многом напоминает Борю из «Выстрела». Б. Ивантер чувствует этого героя в большей мере, чем других; можно предположить, что прообразом Миши (как и Бори) скорее всего послужило «я» самого автора. Но повесть уже не носит мемуарного характера, она сюжетно закончена, в ней нет мелькания возникающих и вновь уходящих, случайных фигур. Объединение героев происходит в силу естественного хода событий: они вместе располагались на отдых, совместно подыскивали хату для ночлега, вместе держались в роте.

Столь же естественный случай сплотил и связал друзей более глубоко. Все четверо проспали уход роты из села, никто их не хватился, они отстали. В поисках своей части четыре товарища заблудились и вышли к какому-то хутору, занятому белыми. Отбиваясь от белых, они истратили почти все патроны и неизбежно погибли бы, если б не внезапное появление красных, обратившее белогвардейцев в бегство. И хотя пути спасенных друзей расходятся буквально на другой день, но пережитый ими боевой эпизод связывает их навсегда.

Ивантер и в этой повести не настолько силен, чтобы глубоко взволновать читателя судьбами героев. Сказанное о «Выстреле» применимо до некоторой степени и к «Четырем товарищам». Но хочется думать, что это объясняется боязнью позы, фразы, чрезмерной сдержанностью и, быть может, робостью автора. Если это так, то надо пожелать Б. Ивантеру большей смелости, потому что у него есть немало данных для создания хорошего литературного произведения. Он владеет рассказом, обладает и наблюдательностью и запасом впечатлений, умеет рисовать героев. Если к этому присоединится сила чувства, страстное отношение к героям, желание не просто рассказать эпизод, а и решить или хотя бы поставить серьезную жизненную проблему, пробудить в читателе любовь к одним персонажам, сочувствие к другим, ненависть к третьим, Б. Ивантер сможет написать произведение, к которому нельзя будет отнестись, как к просто очередному «среднему» читабельному рассказу.

Следующая работа Б. Ивантера, вероятно, покажет, способен ли он на это. Пока же охотно отметим, что «Четыре товарища», вещь, написанная, повидимому, позднее «Выстрела», лучше, и, значит, автор движется вперед и совершенствуется.

«ДВЕНАДЦАТЬ ПОДВИГОВ ГЕРАКЛА»

А. Дейч

В свое время мы ставили вопрос о необходимости знакомить детей с чудесной сокровищницей античной мифологии (см. «Д. Л.» № 22, 1937 г.). Книга Л. Успенского — хороший почин Детиздата в этой области.

Миф о Геракле представляет собой один из популярнейших мифов древней Эллады.

Греческое народное творчество с большой симпатией рисует богатыря Геракла, как борца против зла, господствующего в мире, победителя чудовищ, укротителя злых сил природы. Геракл, жизнерадостный, могучий и самоотверженный великан, приобрел облик борца за интересы угнетенных и стал символом народной мощи. Господствующие классы Греции в свою очередь восприняли образ Геракла, как дух воинственных завоевательных стремлений этих классов. Верхушка греческого общества, трансформировав первоначальный демократический облик Геракла, не могла существенно изменить основные черты его облика. Геракл вошел в историю человечества, как образ героя, отдающего свои огромные физические силы на службу человечеству.

Л. Успенский правильно сделал, что выбрал из множества вариантов античных легенд и сказаний о Геракле все то, что дает примеры самоотверженности, мужества, храбрости, лучших человеческих качеств.

Все внимание автор сосредоточил на описании двенадцати подвигов Геракла. Он отбросил сказания о дальнейшей судьбе Геракла, о его смерти и апофеозе, о принятии его в сонм богов. Это, пожалуй, правильно. Таким образом, внимание юных читателей сосредоточивается на одном основном моменте из жизни Геракла.

Остается рассмотреть, как Л. Успенский подал материал.

Мы знаем, какие трудности лежали на его пути. Прежде всего автору надо было найти подходящий стиль. Конечно, для ребят младшего возраста труден приподнятый, несколько торжественный, поэтический язык древнегреческих поэтов, не раз обращавшихся к мифу о Геракле. Так, разумеется, не надо было прибегать к сложным эпитетам, свойственным, скажем, гомеровской поэзии в переводах, вроде «шлемоблещущий», «многотерпеливый» и т. п. Этого автор избежал. Язык его пересказа прост и понятен юным читателям. Но зато Л. Успенский во многих местах своего пересказа лишил мифы древней Греции их «локального колорита», другими словами — обезличил образный, красочный язык античных сказаний; многие эпитеты, сравнения, метафоры, к которым мы привыкли, читая древних классиков, исчезли из пересказа Л. Успенского. Он во что бы то ни стало старается не только *рассказать* о событиях, но попутно и *разъяснить* их, истолковать, прокомментировать.

Например: «Немейский лев был не простой зверь, а страшное волшебное животное огромного роста. Он был сыном огнедышащего дракона Тифона и гигантской змеи Ехидны. Жил он в Немейской долине, неподалеку от селенья Клеаны, и наводил страх на все окрестности своими набегами».

Таких примеров можно было бы привести множество. К тому же Л. Успенский часто дает поучения, дидактические выводы. Например, рассказывая о том, как храбрецу Гераклу приходилось служить у трусливого царя Еврисфея, автор считает нужным дать свое резюме: «Ведь в те времена очень часто случалось, что умным и смелым людям приходилось подчиняться злым, но богатым дуракам».

Все эти навязчивые авторские «отсебятины» придают пересказу античных мифов особый налет *прозаизма* и лишают прекрасные мифы Эллады того неувядающего эстетического чарования, которое так высоко ценил Маркс и тайну которого так великолепно объяснял.

Недостаток книги Л. Успенского заключается в том, что он придал мифам о

Л. УСПЕНСКИЙ. Двенадцать подвигов Геракла. Рис. А. Самохвалова.— М.—Л. Детиздат. 1938. 63 стр. Ц. 2 руб. Тир. 25 000.

Геракле бытовой характер, в сути своей враждебный самому понятию о мифе. Ведь миф есть прежде всего сказание о богах и героях, о сверхъестественных существах и событиях. Стиль мифологических рассказов требует воссоздания причудливых, фантастических образов. Другое дело, что материалом для мифотворчества служат реальные явления природы и реальные общественные отношения. В народной фантазии возникают легенды о людях, наделенных нечеловеческой силой, о диковинных животных, о говорящих зверях, о страшных чудовищах; но все эти фантастические образы возникают в результате известных сочетаний вполне реальных представлений об окружающем мире.

Традиционный стиль изложения мифологических сказаний — это стиль торжественного сказа о фантастических событиях, якобы происходящих в действительности, это стиль гиперболических описаний, эпический стиль торжественной и объективной подачи материала. Вергилий в 8-й песне своей «Энеиды» красочно показывает, как в древнем мире жрецы и сказители исполняли песни о Геракле (Геркулесе) и других мифических героях:

Жрец Салийский запел, и вокруг алтарей запылавших,
Венчаны возле висков ветвями тополя, хоры
Юношей здесь предстоят, там — старцев; они воспевают
Дел Геркулеса хвалы: о том, как первых чудовищ,
Мачехой посланных змей, рукою сжав, задавил он;
Как разрушил войной города цветущие, Трою
И Эхалию; как, по воле враждебной Юноны,
Пред Еврисфеем царем он тысячу подвигов трудных
Взял на себя...

(«Энеида», песнь 8-я, строки 285—293. Перев. Валерия Брюсова и Сергея Соловьева.)

Повторяем: мы вовсе не склонны сохранять целиком этот стиль для детского читателя. Но мифы древней Греции должны быть поданы в эпическом стиле. Поэтому в книжке Л. Успенского, на наш взгляд, неуместны субъективные авторские указания и оценки по ходу рассказа. Не в стиле мифологического рассказа также и излишняя психологизация характеров и образов.

Справедливость требует отметить, что автор проделал большую и нужную работу. Нельзя не порекомендовать Детиздату позаботиться о выпуске других мифов древней Греции, хотя бы цикла о Троянской войне.

К сожалению, книга Л. Успенского очень плохо издана. Скверная серая бумага и уродливые иллюстрации значительно портят впечатление читателя. Геракл изображен лубочно, в виде циркового борца. Это отнюдь не идеальный герой эллинского мира, где сочетались «здоровый дух» и «здоровое тело».

«НИКИТКА И ЕГО ДРУЗЬЯ»

О. Гурьян

Новая книга Чарушина как бы резюмирует его творчество. Здесь собраны уже знакомые нам герои — пуховой рябченок, пышная кошка, неловкий и милый щенок, здесь снова привычный его метод— конкретное, очень детализированное описание действий и, так как это описание, а не непосредственное действие, — несколько замедленный темп, еще более замедленный и певучий от множества повторов и уменьшительных слов.

Но в этой книге впервые появляется новое действующее лицо — ребенок. И неожиданно его появление проливает новый свет на творчество Чарушина.

Когда мы прежде читали в книжках Чарушина о том, как люди поймали медведя, как строился крольчатник, как волчишко под креслом «жил и дремал», мы как-то не задумывались над тем, что речь идет о звере пойманном, несвободном. Это воспринималось как случайное стечение сюжетов. Но когда дело коснулось ребенка, стало ясно, что жизнь, ограниченная четырьмя стенами, это, быть может, неосознанная и невольная, но тема Чарушина.

В самом деле, не слишком ли много вокруг Никитки стекла и проволоки? Где он живет — в оранжерее, в вольере?

Мальчик изолирован от окружающей среды. Где-то на периферии маячит мама, а детей вовсе не видать, — ни в доме, ни на улице, ни на даче. Только все время рядом внимательно наблюдающий, задающий наводящие вопросы, тщательно записывающий результаты опытов экспериментатор. Цыпленку не вредно, если он родится в инкубаторе, воспитывается под железным абажуром грелки, бегает по дезинфицированной травке, но неправдоподобной кажется искусственная атмосфера, в которой живет Никитка хоть и подопытный, а все же живой. Быть может, самый живой мальчик в детской литературе последних лет.

Опыт Чарушина над своим героем был поставлен интересно, наблюдения проводились в высшей степени добросовестно, запись велась точно и художественно. В результате, герой ожил и зажил по законам жизни, и не совсем так, как ему, повидимому, по предварительным планам, следовало жить.

Книга должна была быть о счастье, но с каждой главой книги Никита все заметнее начинает тосковать. «Отодвинется от стекла, а потом забудет и опять уткнется в него носом». Ему надоела природа под стеклом — червяки в банке «совсем неинтересные стали». Он рассказывает свою скептическую сказку, подводит итог опытам своей искусственной жизни — «кормил, кормил, кормил»... Опять «кормил, кормил, кормил, кормил»... Червяки превращаются в куколку, лягушка в автомобиль (несколько субъективно воспринятый урок физиологии)... Ну, а дальше что? — Ничего. «Вот и все». Урок был не интересный, сказка получилась пессимистичная. Еще недавно рычал тигр, и крокодил мычал, и веревочка извивалась живая. Теперь Никита вырос, и зайчики не хотят ехать в тележке, и ежик укатился, и медведь убежал. И все это понарошку — вообще ничего не было.

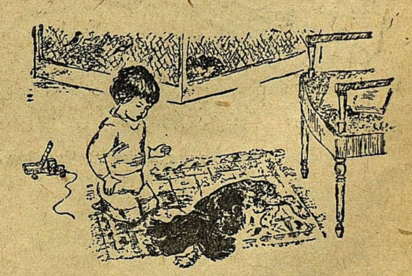


Рис. к книге Е. Чарушина «Никитка и его друзья».

ЕВГЕНИЙ ЧАРУШИН. Никитка и его друзья. Рис. С. Великановой и Е. Чарушина.—Л. Детиздат. 1938. 51 стр. Ц. 1 р. 25 к. Тир. 50 000.

Лошадке некого катать. Никите не с кем играть, и он мечется на своем трехколесном велосипеде по комнате с тремя окнами и ищет товарищей и дела — кому бы помочь. Да и помощь-то все понарошная: мама без него пришьет пуговицу, папа без него напишет книгу.

Что же, если не получилось книги о счастливом детстве, значит ли это, что здесь неудача?

Нет. Но умная, живая и очаровательная книга Чарушина недописана, прервана. В ней явно нехватает еще нескольких страниц.

Никита из игрушечного своего, воображаемого мира выходит в природу радостный, растерянный, позабывший ружье, бегущий от крика птенца, но уже через страницу он чувствует себя в этом новом бытии, как щенок Томка в воде. И как в сказке колобок катится все дальше, все дальше, так и Никита от игрушек ушел, и от зверюшек уходит, и пора ему, наконец, притти к ребятам.

Тогда Никита станет счастливым советским мальчиком, а «Никитка и его друзья» — книгой, живущей долгие годы, любимой книгой наших ребят. Все данные для этого у нее есть: и обаятельный талант ее автора, и очарование его простой речи, и творческая его любовь, создавшая подлинного ребенка. Но совершенно необходимо, чтобы Никита вышел, наконец, в настоящую жизнь. Книга эта — всего лишь 1-я часть, мы ждем 2-ю — «Никитка и его друзья — люди».

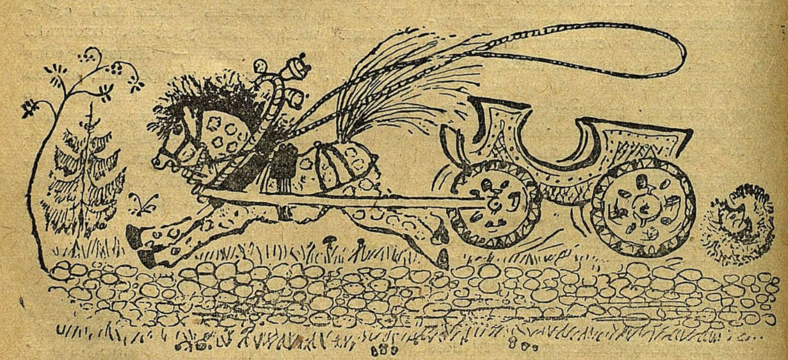


Рисунок к книге Е. Чарушина «Никитка и его друзья».

«АРГОНАВТЫ ВСЕЛЕННОЙ»

А. Беляев

Детиздат Украины выпустил вторым изданием роман В. Владко «Аргонавти всесвіту». Этот же роман вышел на русском языке в Ростовском областном книгоиздательстве.

В послесловии украинского издания сказано: «Автор использовал свое выгодное положение писателя, который писал роман о межпланетных путешествиях уже после многих предшествующих произведений. Это дало ему возможность избегнуть многих ошибок, которые допускали в своих талантливых произведениях авторы фантастических произведений о межпланетных путешествиях...»

Это совершенно верно. Однако положение писателя, который пишет на тему, уже использованную его предшественниками, имеет не только свои выгодные стороны. Избегать ошибок предшественников — этого еще мало. Необходимо избегать и повторений, по-новому раскрывая старый материал и обновляя его новейшими достижениями науки.

Рецензируемая книга, таким образом, поднимает важный вопрос о произведениях, написанных на одну и ту же или близкую научную тему. Академик В. А. Обручев в статье о научной фантастике (журнал «Детская литература» № 1, 1939 г.) правильно пишет, что нам надо создать в ближайшее время целый ряд поучительных научно-фантастических романов на наиболее интересные и актуальные научные темы: о межпланетных полетах, о проникновении в недра земли, в ледяные просторы Арктики, в морские глубины и т. п.

Некоторые из этих тем очень широко использованы в мировой литературе. Например, мой роман «Прыжок в ничто», по словам профессора Н. А. Рынина, с которым я консультировался, занимает по счету 701-е место в ряду произведений о межпланетных путешествиях. Советские авторы дали едва ли более десятка из этого числа. Количество переводов также незначительно. Работы впереди много, задачи ответственны, и, чтобы мы успешно справились с этими задачами, нам необходимо следить за работой друг друга, учиться на своих и чужих ошибках, избегать повторений, стараться, чтобы книги на одну и ту же научную тему как-то дополняли друг друга, а не дублировали материал. Необходимо тщательно изучать уже вышедшие книги и научный материал на данную тему, иметь живой контакт, знакомить друг друга со своими творческими планами. К сожалению, этого нет. Наши писатели-фантасты все еще, как и зарубежные, работают изолированно друг от друга.

Это отзывается на качестве произведений и в конечном счете на интересах читателя.

Вернемся к рецензируемой книге. В отношении научного материала автор В. Владко находился действительно в выгодном положении. К его услугам был значительный научно-популярный и научный материал. Надо было только хорошо обработать его. И автор сделал это вполне добросовестно. В книге отсутствуют научные ошибки, за исключением разве мелких описок; так, например, на странице 59 автор пишет, что остатками человеческого дыхания являются «лишний углерод и вредные газы», а на странице 58 говорится об углекислоте и вредных остатках дыхания. В основном использован материал К. Э. Циолковского и Н. А. Рынина. Имеется хороший чертеж ракеты. Хотелось бы, чтобы вопрос об управлении ракетой был изложен более подробно, иначе у читателя могут возникнуть некоторые вопросы. Все устройство ракеты, например, рассчитано на то, чтобы путешественники могли удобно расположиться не только в невесомом состоянии, но и в пределах, где существует тяжесть. Судя по описанию спуска на Венеру, управление было далеко не идеально. При таком положении вещей ракета, опустившись на почву Венеры, могла лечь, если так можно выразиться, килем вверх. Что осталось бы тогда от всех

В. ВЛАДКО. Аргонавты вселенной. Перевод с украинского. — Ростиздат. 1939. 262 стр. Ц. 3 руб., перепл. 1 руб. Тир. 20 000.
В. ВЛАДКО. Аргонавти всесвіту. Дитвидав. ЦК ЛКСМУ. 1939. 308 стр. Ц. 3 р. 50 к. Тир. 11 000.

удобств, предусмотренных автором, как люди поднимались бы по перевернутым лестницам, что было бы со складами, машинами и пр.? Однако такие недомолвки трудно ставить в вину: материал неисчерпаемый.

Плохо то, что в романе много дублирования, повторения других произведений. Если бы читатель, прочитавший мой роман «Прыжок в ничто» и «Звезду КЭЦ», вслед за этим прочитал «Аргонавтов вселенной», он был бы поражен обилием совпадений, и у него, пожалуй, явилась бы даже мысль о том, что кто-то у кого-то позаимствовал. Причем в невыгодном положении оказался бы писатель, произведение которого вышло последним. Я лично не сомневаюсь, что никто ни у кого не заимствовал, что сходство объясняется единством исходного материала и его внутренней логикой (приготовление к отлету, отлет, в мире невесомого, посадка, обратный путь, возвращение). Если все же у кого-нибудь явится мысль, что В. Владко использовал «мой» материал, то в утешение В. Владко могу ему сообщить, что, когда появился мой роман «Прыжок в ничто», Я. И. Перельман писал в своем отзыве, что я совершил чуть ли не плагиат, повторяя «его» материал. Его же материал в свою очередь повторяет иной, хотя бы из романа «Вторая луна» Артура Трэна и Р. Вуда (журнал № 2, 1922 г., «В мастерской природы», под редакцией Я. И. Перельмана). И уж, конечно, весь этот материал целиком повторяет первоисточник — высказывания К. Э. Циолковского.

Так Циолковский иллюстрирует жизнь без веса, между прочим, примером того, как будет вести себя в невесомом пространстве жидкость: вытолкнутая из сосуда, она превращается в шар. Этот же шар фигурирует у Перельмана, у Артура Трэна и Вуда, у Беляева и Владко. И эти шары, конечно, похожи друг на друга, «как две капли воды».

Я думаю, нам не следует устанавливать патенты и авторские права на идеи, тем более не нами выдуманные, и вступать в споры по поводу того, кто первый сказал «э». Гораздо полезнее, если мы позаботимся о том, чтобы не пичкать читателя одними и теми же шарами в каждом романе. Не следует забывать, что даже Циолковский не исчерпал материала, не привел всех частных случаев общего закона. И мы должны позаботиться о том, чтобы вводить новый иллюстрационный материал.

Вот, например, как авторы «Второй луны» описывают момент исчезновения силы тяжести: «Хукер положил руки на пол сбоку и, оттолкнувшись, поднялся на всю длину рук. Он легко держался на кончиках обоих указательных пальцев; потом, к изумлению своих спутников, быстро поднял руки, но вместо того, чтобы упасть, медленно вернулся в первоначальное положение, подобно телу, взвешенному в жидкости».

Кончики указательных пальцев, поддерживающие вес человеческого тела, — вот один из бесчисленного количества вариантов того, как можно о старом сказать по-новому. Но для этого необходимо самостоятельно продумать то или иное новое положение, исходя из общего закона. Это, конечно, труднее, сложнее, ответственнее, чем простое повторение пройденного.

И дело не только в подобных мелочах, а и в том, чтобы в целых разделах научного материала мы проводили размежевание. В одном романе можно уделить главное внимание технике и теории реактивных двигателей, в другом — более подробно объяснить сущность астронавигации и т. п. Тогда каждый новый роман будет давать читателю и новый материал, один роман будет дополнять другой.

То, что отмечено выше, не может быть отнесено к числу недостатков романа В. Владко, а скорее к недостаткам нашего Союза писателей, который до сих пор не нашел писателям-фантастам определенного места, не умеет объединить их. Научная же сторона романа Владко, безотносительно взятая, безупречна. Удачно поданы приключения на Венере: каждое из них играет какую-то служебную роль в развитии сюжета или подаче научного материала. В общем роман читается с интересом, но следует указать, что значительная часть этого интереса держится на увлекательном материале о межпланетных путешествиях. Этот материал сам по себе так ярок, разнообразен, обилен, что он заслоняет собою недостатки романа, а они имеются.

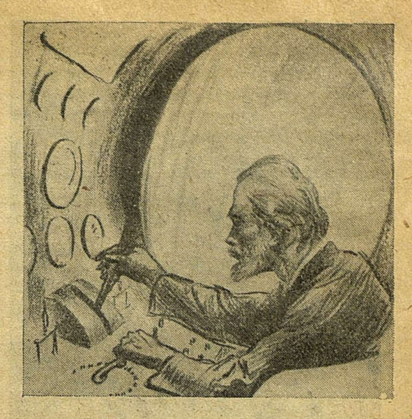
Прежде всего — люди. Не легкая задача показывать «четырех представителей наилучшей части человечества — советского

общества», как называет своих героев сам автор. К сожалению, эти герои выглядят далеко не наилучшими оригинальными фигурами. Их язык, их остроты — все говорит о невысоком уровне культуры. «С чем его кушают», «не по адресу обратились» — такими шаблонными, дешевыми остротами обмениваются герои. Вместо конфликтов, возникающих на несходстве характеров, между ними возникают только словесные препирательства, споры, «подкалывания» друг друга. «Уж если опять заспорили, опять начали грызться, все напасти позади», говорит о своих спутниках сам начальник экспедиции. Хороши наилучшие представители человечества! Правда, когда нужно, они приходят друг к другу на помощь, проявляют заботу, но все же они больше проявляют черты мелкого характера. И как обрисованы эти характеры! Профессор Рындин — спокойный. Охотник Гуро — спокойный и насмешливый. Геолог Сокол — обидчивый и нервный. Василий Рыжко, попавший «зайцем» на ракету, — типичный юноша-совершенство. Кстати, не слишком ли много «зайцев»?.. Они становятся постоянной принадлежностью наших научно-фантастических романов.

С безбилетными пассажирами, с «зайцами», нам необходимо повести серьезную борьбу не только потому, что такой персонаж и такой эффект становится уже дешевым шаблоном, но и потому, что «заяц»-герой — фигура очень вредная в педагогическом отношении. «Заяц» не только недисциплинированный человек, но и преступник, если брать всерьез те последствия, к которым может повести появление «зайца» в ракете или подземном, подводном снаряде. Это может повести к гибели всех, к провалу дела, на которое правительство затратило миллионы. А между тем этот дезорганизатор в романах возводится в героя, идеализируется, наделяется всяческими достоинствами, и получается так, что без «зайца» люди не справились бы с работой, даже погибли бы.

Угрожающие размеры также принимают словечки-ярлыки, которыми подменяется характеристика, вроде излюбленного Василием словечка «факт», которое он употребляет к месту и не к месту.

К недостаткам романа следует также отнести неудачную форму подачи научного материала. Самая простая и примитивная — это вопросно-ответная. Есть в романе профан и всезнайка. Профан спрашивает, всезнайка отвечает. Совсем избегнуть вопросно-ответной системы трудно, но надо стараться хотя бы соблюдать некую обоснованность и правдоподобие. В романе В. Владко часто встречаются мало обоснованные и неправдоподобные вопросы. Вот пример. Весь мир следит и интересуется отлетом ракеты. Вне всякого сомнения, газеты, журналы полны статьями, объясняющими научные основы межпланетных путешествий. Даже в наше время редкий пионер не знает, почему летит ракета. А в романе представитель газеты, фоторепортер, обращается к Рындину с наивным вопросом: каким образом ракета отделится от земли? «Крыльев у нее нет. Как же?» И Рындин через голову невежественного фоторепортера должен был «терпеливо» объяснять принципы ракетного двигателя непосвященным читателям. Больше того, даже непосредственные участники полета оказываются совершенно не подготовленными к тому, что их ожидает. Люди, которые намереваются сами совершить первое в истории человечества межпланетное путешествие, повидимому, не проявили ни малейшего интереса к этому делу. И Гуро, и Сокол ведут себя в невесомом мире так, как будто невесомость явилась для них полнейшей неожиданностью. И они так же задают Рындину вопросы, как профаны в этом деле: «Значит, мы уже да-



В. Владко «Аргонавты вселенной». Иллюстрация И. Дайца.



В. Владко «Аргонавты вселенной». Иллюстрация И. Дайца.

леко от Земли? Ведь я ничего не вешу... Я не совсем понимаю, однако: ведь Луна притягивается к Земле... Почему ж не притягиваюсь я?..» и тому подобное.

Такие недостатки не составляют принадлежности только романа В. Владко. Мы, все советские научные фантасты, в том числе и я, не овладели еще уменьем обрисовывать характеры героев, уменьем связывать фантастическое с реальным, как это мастерски делает Уэллс, уменьем незаметно и естественно подавать научный материал.

На вопросе о причинах слабой характеристики героев в научной фантастике следует остановиться. Чем это объяснить? Прежде всего, конечно, личным дарованием автора. Один одарен способностью хорошо изображать пейзаж, другой — людей, портреты. Так ведь и в живописи. Бальзак говорил про Фенимора Купера, что он был бы великим писателем, если бы умел так же хорошо изображать характеры, как природу.

Очевидно, есть и общая причина, возможно, и не одна. Одной из таких причин может быть раздвоение внимания при работе над научно-фантастическим произведением между научным материалом и изображаемыми людьми, причем первый приковывает дольше внимание автора.

Основная причина плохого изображения характеров — в недостатке мастерства, литературной техники, художественной культуры. Мы добросовестнее многих зарубежных писателей в подаче научного материала, но далеко отстаем от их литературного мастерства.

Почему так медленно идет наша литературная учеба? Доля вины за это приходится на наших редакторов. Почти до самого последнего времени они не только не указывали автору на этот недостаток, но был период, когда принимали активное участие в обезличивании героев. Невероятно, но факт. В моем романе «Прыжок в ничто», в первоначальной редакции, характеристике героев и реалистическому элементу в фантастике было отведено довольно много места. Но как только в романе появлялась живая сцена, выходящая как будто за пределы «служебной» роли героев — объяснять науку и технику, на полях рукописи уже красовалась надпись редактора: «К чему это? Лучше бы описать атомный двигатель».

С героями поступалось строго. Они должны были неукоснительно исполнять свои прямые служебные обязанности руководителей и лекторов в мире науки и техники. Всякая личная черта, всякий личный поступок казался ненужным и даже вредным, как отвлекающий от основной задачи. А между тем именно на таких личных элементах и держится вся ткань художественной характеристики, только в таком смешении личного и «служебного» и возможно придать реальный характер миру фантастическому.

Роман В. Владко в некоторой степени отражает редакционные требования того времени. «Аргонавты вселенной» находятся в пути сто сорок шесть дней. Почти полгода. Большой срок. Что же мы узнали о них за этот долгий период? За все время они только один раз позавтракали, да и то «по служебным обязанностям», чтобы демонстрировать и объяснить читателю, как сложна эта процедура в мире невесомого. Затем обязательные служебные разговоры — о силе тяжести и т. п. Сколько они могли бы рассказать друг другу о себе во время длительного путешествия! А

между тем они и автор хранят почти гробовое молчание о личной жизни. Сокол имеет невесту и скрывает это почти как нечто постыдное. Мы так и не знаем, имеет ли семью Рындин. Все поглотило служебное усердие. Где же здесь место обрисовке характеров?..

★

Проблема человека приобретает особое значение в наше время, в нашей стране. У нас создаются грандиозные научные учреждения, по-разному исследующие проблему человека: Всесоюзный институт экспериментальной медицины, Институты мозга, Физиологический институт им. Павлова и др. Научные темы этих институтов и исследовательские работы могут дать огромный материал для научной фантастики. На этом материале я и предполагаю построить свой новый большой научно-фантастический роман.

Интересует меня и человек будущего, жизнь, быт коммунистического общества. Первой попыткой дать более или менее развернутую картину жизни нашего будущего я даю в романе «Лаборатория Дубльвэ» (с большими сокращениями печатался в журнале «Вокруг света» в 1938 году). В переработанном виде роман выйдет в Детиздате. В этом романе я еще не решаюсь дать характеристики людей будущего, — для этого у меня недостаточно материала. Главное внимание обращено на описание городов будущего, коммунальных учреждений, квартир, транспорта и т. п. При обилии описаний сюжет не может быть слишком острым, захватывающим, иначе читатель начнет пропускать описания. Именно поэтому роман получился не очень занимательным по сюжету.

«ГРЕЗЫ О ЗЕМЛЕ И НЕБЕ»

С. Шорыгин

Много ярких, необычайных, надолго запоминающихся картин нарисовал Константин Эдуардович Циолковский в двух своих фантастических рассказах-очерках, вошедших в его книгу «Грезы о Земле и небе». Книга была написана почти полвека тому назад, когда гениальная идея о возможности осуществления межпланетных путешествий на ракетном корабле еще не пришла ему в голову.

Герои первого его рассказа «На Луне» просыпаются и ощущают чувство необычайной легкости во всем теле. Силы их как будто увеличились в несколько раз. Один из героев без труда приподнимает тяжелый книжный шкаф. «По комнатам нам приходилось двигаться крайне осторожно из боязни взлететь на воздух. Это однако не угрожало падением, как было бы на льду, — тело наше лишь заметно подпрыгивало. Спускаться по лестнице со ступеньки на ступеньку медленно и осторожно — как скучно! Мы научились двигаться вскачь; спускаться и подыматься через десять и более ступеней, как резвые школяры; иной раз прыгали прямо через всю лестницу. Сила обстоятельств превратила нас в скачущих животных — в виде кузнечиков или лягушек».

Поскакав так по дому, рассказчик со своим товарищем ученым выпрыгнули наружу, где их изумленным взорам открылась такая картина: «Тишина. Безоблачное небо. Не видно ни растений, ни жи-

---

К. Э. ЦИОЛКОВСКИЙ. Грезы о Земле и небе. Биографический очерк и редакция Я. И. Перельмана. Изд. 2-е.—М.—Л. ГОНТИ. Главная редакция научно-популярной и юношеской литературы. 1938. 120 стр. Ц. 1 р. 50 к., перепл. 75 к. Тир. 50 000.

вотных... Пустыня с черным небесным сводом и с синим солнцем. Ни озера, ни реки, ни капли воды. Даже горизонт не белеет. Он так же черен, как остальное небо, не застилаемое дымкой облаков...»

«...Мрачная картина! На отдаленных горах не видно легкой вуали — прозрачной синеватой дымки, которую воздух накидывает на земные горы и отдаленные предметы. Строгие, резкие, отчетливые ландшафты. А тени! Какие густые тени! Какие резкие переходы от мрака к свету! Нет тех мягких оттенков, к которым мы так привыкли и которые может дать только воздух...»

Для собеседников становится ясным, что они очутились на другой планете, на которой нет воздуха. Каким образом им удается дышать и слышать друг друга — этого они не понимали. Но сомневаться в отсутствии атмосферы не приходилось — не удавалось ни закурить, ни зажечь спичек. Поразмыслив над теми необычайными условиями, в которые они попали, и измерив ослабление силы тяжести с помощью пружинных весов, герои рассказа убеждаются в том, что они непонятным образом попали... на Луну. На небе они видят Землю, на поверхности которой вырисовываются знакомые очертания берегов.

Захватив с собой все необходимое для того, чтобы не умереть от жажды и голода, герои рассказа отправляются в продолжительное путешествие к полюсу Луны и в другое таинственное полушарие, не виденное еще ни одним человеком (оно постоянно повернуто в сторону от Земли). Для того, чтобы не мерзнуть в ночном мраке и не жариться на солнцепеке, отважные путешественники решают «бежать вслед за Солнцем» к западу, не упуская его из виду; для этого им надо двигаться со скоростью 15 километров в час.

«Итак к западу, к западу! Скользим, как тени, бесшумно касаясь ногами приятно согревающей почвы. «Месяц» (Земля) почти округлился и светил поэтому весьма ярко, представляя очаровательную картину...

Приближаемся к полюсу. Солнце так низко и тени так громадны, что, перебегая их, мы порядочно зябнем. Вообще контраст температур поразителен. Какое-нибудь выдающееся место нагревалось до того, что к нему нельзя подойти близко. Другие же места, лежащие по пятнадцати и более суток (по земному счету) в тени, нельзя пробежать, не рискуя простудиться. Не забывайте, что здесь Солнце, даже лежащее на горизонте, нагревает плоскости камней, обращенные к его лучам, нисколько не слабее, даже раза в два сильнее, чем земное Солнце, стоящее над самой головой.

Затрудняли нас впрочем не камни, а очень охлажденные долины, лежащие в тени. Они мешали нашему приближению к полюсу, потому что чем ближе к нему, тем обширнее и непроходимее тенистые пространства».

Путешественникам грозит гибель: «Съедена последняя порция!.. Ослабевшие, измученные тоской, голодом и надвигающимся холодом, мы не могли бежать с прежней быстротой. Мы замерзали... Мы поддерживали друг друга. Товарищ мой засыпал и бредил о Земле; я обнимал его, стараясь согреть своей теплотой...»

Рассказчик просыпается от летаргического сна на Земле, в кругу своих близких, — такова неожиданная развязка фантастического рассказа «На Луне».

Во втором фантастическом очерке, «Грезы о Земле и небе», К. Э. Циолковский описывает ряд явлений, проистекающих при отсутствии силы тяжести, а также при значительном ее ослаблении. В одной из глав автор рисует картину потери тяжести на Земле.

«Тяжесть исчезла на земном шаре: воздух моментально улетучился, реки перестали течь, моря закипели и испарились в мировое пространство, растения засохли, животные погибли. Случится и еще многое другое, — но достаточно сказанного».

«Тяжесть исчезла, — но пусть воздух останется, и ни моря, ни реки не улетучатся. Устроить это довольно трудно, предположить же можно. Предположим кстати, что центробежный эффект суточного вращения Земли не разбросал с ее поверхности все находящиеся на ней предметы в разные стороны».

Что же получилось? Люди стали витать в воздухе. Комната стала похожа на сачок с рыбой. Нельзя было повернуться, чтобы не задеть чего-нибудь. Столы, стулья, кресла, зеркала, стоявшие в воздухе, как попало, совершали постепенные эволюции в довольно неживописном беспорядке. На открытом воздухе носятся нелетающие существа: кошки, насекомые без

крыльев, завывающие собаки, птицы летают как-то странно — все вверх, видимо, не применившись к новым условиям. Целое стадо коров витает в подоблачной высоте...

В последующих главах Циолковский (исходя из того же предположения о наличии атмосферы) рисует условия существования на карликовых планетках — астероидах, имеющих диаметры в 6 километров, в 56 километров и в 560 километров. На первом из них тяжесть настолько слаба, что достаточно прыгнуть посильнее, и мы покинем астероид навсегда. На втором астероиде такой же прыжок поднимет нас всего лишь... на 280 метров, а на третьем человек смог бы подпрыгнуть только метров на двадцать.

В «Грезах о Земле и небе» межпланетные путешествия описаны Циолковским еще как чисто фантастические. Лишь впоследствии эта фантазия была автором технически оформлена. Однако это не лишает интереса высказываемые им соображения, ибо они, несомненно, послужили автору исходной точкой для его последующих замечательных работ. Сам Циолковский написал об этом следующее: «Сначала неизменно идут мысль и фантазия. За ними шествует научный расчет, и уже в конце концов — исполнение венчает мысль». Это высказывание Циолковского подчеркивает ценность научно-фантастических произведений.

Вступительная статья Я. И. Перельмана, которая занимает в книге большое место, дает очерк жизни, научной работы и изобретательской деятельности К. Э. Циолковского.

Замечательной была судьба Циолковского. В одном из своих сочинений он написал: «Основной мотив моей жизни — сделать что-нибудь полезное для людей, не прожить даром жизни, продвинуть человечество хоть немного вперед. Вот почему я интересовался тем, что не давало мне ни хлеба, ни силы. Но я надеюсь, что мои работы — может быть скоро, а может быть и в отдаленном будущем — дадут обществу горы хлеба и бездну могущества».

В царской России К. Э. Циолковский не мог добиться признания важности и ценности его проектов цельнометаллического дирижабля и ракеты для полетов в межпланетном пространстве. Признание и поддержку он получил только в наше время от советского правительства и общественности.

«КАК БЫ ЭТО БЫЛО»

Я. Рыкачев

В книге В. Язвицкого, изданной Воронежским издательством, собраны научно-фантастические рассказы, напечатанные автором в различных журналах. Основной порок книги состоит в том, что научный материал не сливается воедино с беллетристической фабулой, он только сосуществует с ней рядом и входит в сознание читателя самостоятельно, часто вопреки фабуле. В книге нет людей; все эти Хохловы, Хомутовы, Ершовы, Инглисы — это условные персонажи, призраки, порожденные литературным приемом.

В. ЯЗВИЦКИЙ. Как бы это было.— Воронежское областное книгоиздательство. 1938. 142 стр. Ц. 4 руб. Тир. 10 200.

У Язвицкого было, несомненно, стремление показать науку через людей, он пытался создать характеры, но это ему не удалось. Именно неумение автора создать живой образ, органически вплести его в ткань научно-фантастического повествования и лишает книгу всякой социальной значимости.

Академик Хохлов в рассказе «Воздушный колодец» — всего лишь ученый титул с фамилией, невидимый диктор, с достаточной четкостью излагающий техническую идею. С таким же успехом эту техническую идею мог бы изложить любой другой персонаж рассказа. Автор отмечает свои персонажи не столько характером

или даже характеристикой, сколько тем или иным внешним признаком. Ученый Хомутов из рассказа «Живое кладбище» наделен, к примеру, всего только мощным телосложением. Почему бы не поверить автору на слово, что Хомутов и в самом деле физически сильный человек? Не такое уж это редкое свойство. Но куда труднее поверить автору на слово, когда устами другого своего персонажа он дает о Хомутове следующий отзыв:

«Зам-мечательный он человек! Гений, можно сказать, и душа-человек».

Фантастика Язвицкого традиционна в самом элементарном смысле слова. Традиционна фразеология рассказов, их композиция (в двух рассказах из пяти фантастика «оправдана» сном), развитие сюжета; традиционны все перипетии и все персонажи. Традиция эта идет преимущественно от Уэллса, но не прямо от Уэллса, а через его бесчисленных и безыменных европейско-американских эпигонов. Чтобы измерить расстояние, отделяющее Язвицкого от Уэллса (я имею в виду не силу дарования, а степень социальной наполненности рассказов), любопытно сравнить рассказ «Аппарат Джона Инглиса» со сходным рассказом Уэллса «Человек, который мог творить чудеса».

В рассказе Язвицкого молодой англичанин Инглис случайно изобретает аппарат, уничтожающий силу трения. В результате — ряд комических происшествий, случившихся за окнами его квартиры, да ссора с будущей тещей, ставшей жертвой чудодейственного аппарата.

У Язвицкого единственной целью рассказа является показ той роли, какую играет сила трения во всех происходящих вокруг нас явлениях. Все прочее — для занимательности. Никакой социальной задачи автор перед собой не ставил. Уэллс также преследует «научно-популярную» задачу — показать, что произойдет с людьми, если на миг прекратится вращение земного шара. Но эта задача подчинена у него другой, главной, социальной задаче, которую он решает совершенно в духе своего мировоззрения: если рядовой, массовый человек получит в свои руки рычаг современной техники, он приведет человечество к катастрофе; отсюда не столь уж далеко до позднейшей уэллсовской идеи технократии.

Но и этим еще не исчерпывается социальный смысл рассказа — он представляет собой острую сатиру на буржуазно-мещанскую Англию.

Уже из этого противопоставления видно, что Язвицкий ведет свою литературную родословную не столько от Уэллса, сколько от его эпигонов; именно для них характерно это игривое обрамление научно-фантастического сюжета, подмена социальной темы бытовой.

Разумеется, творческая неудача может постигнуть каждого писателя—одна книжка одного и того же автора хуже, другая — лучше. Но на этот раз, мне кажется, вопрос стоит шире и определеннее: неудача Язвицкого вполне закономерна: он находится в плену традиционных приемов второсортной научно-фантастической литературы. Традиция отнюдь не противопоказана писателю, хотя литературных предков следует выбирать с осмотрительностью. Но когда традиция работает вместо писателя и подменяет его живой жизненный опыт, тогда она вредна и даже губительна для писателя и для литературы.

Именно эта дурная традиция мешает Язвицкому найти правильный тон, обесцвечивает социальную ткань его рассказов. Странно сказать, но «европейско-американский» колорит густым слоем лежит даже на рассказах, сделанных на советском материале.

Неприятное впечатление производит рассказ «Полет на Луну и Марс». Здесь автор проявляет крайне дурной вкус, весь рассказ написан каким-то псевдонародным языком, развязным и развинченным, — так в старину описывали путешествия «наших простаков» за границу.

«Первое дело — две ночи не спали, а другое то, что в Лондоне их американский дирижабль ждал — огромаднейший, и спать на нем можно было в постелях, как дома. Приятели скорей туда перебросились, по стаканчику на сон грядущий хватили, да покрепче в одеяла завернулись. Так до самой Америки и проспали в свое удовольствие».

Подобным «стилем» написан весь рассказ размером в 40 страниц.

Небрежно написан комментарий к рассказу. Упоминаемые в рассказе и в комментарии каналы, якобы наблюдаемые на Марсе, давно сданы астрономией в архив;

сейчас в науке нет никаких сомнений, что наблюдения Ловелла и его последователей — всего лишь оптическая иллюзия. Это стало известно не вчера, и автору следовало бы знать об этом. Далее явная несообразность: как мог присниться Гуре «научно обоснованный» сон, если до того он почти ничего не знал ни о ракетном двигателе, ни об устройстве планетной системы, ни о Луне, ни о Марсе. Вообще этот рассказ, беззаботно порывающий со всякой реальностью, стоит значительно ниже остальных рассказов.

Единственный рассказ с ясным социальным звучанием — «Мексиканские молнии». Здесь традиция под давлением нового материала заметно отступает. Это дает уверенность, что Язвицкому не так уж трудно выйти из порочного круга, который он сам очертил себе. За это говорит его большой опыт, его знания, его писательская добросовестность.

Научно-фантастические рассказы В. Язвицкого принесут молодому читателю свою долю пользы и не без интереса прочтутся и взрослым читателем. При всех своих недостатках они сделаны автором опытным и добросовестным. В рассказах «Аппарат Джона Инглиса» и «Загадка Мауэрского озера» искусственное — и достаточно искусное — «выделение» из обыденности таких явлений, как сила трения и сила тяготения, неизбежно сообщает привычным представлениям остроту и рельефность. Научный материал, заключенный в других рассказах, также дойдет до читателя. Читатель получит известное представление об идее бельгийского инженера Кнапена, предложившего способ добывания в безводных местах воды из воздуха; о попытке американского проф. Томаса осуществить передачу электроэнергии без проводов; наконец, об устройстве планетной системы.

В конце книги автор дает примечания, в которых поясняет научную основу рассказов. Это очень хороший прием — ведь научный материал может быть включен в рассказ лишь в известной пропорции. К сожалению, эти объяснения к рассказам сделаны иной раз не совсем точно и четко.

ЧУДЕСА ТЕХНИКИ

Л. Гумилевский

Вряд ли кто знает нормального ребенка, тем более подростка, юношу, который предпочитал бы скакать на палочке, вместо того, чтобы сесть на живого коня. И тем не менее находятся люди—авторы, редакторы и издатели, — уверенные в том, что если живую лошадь, или автомобиль, или самолет не обсюсюкать, не замаскировать под палочку, то никакими силами ребенка не подтащишь к этим вещам. Люди эти не видят разницы между техникой и слабительным и полагают, что одинаково то и другое ребенок может проглотить только в обсахаренном виде. Слабительное они выдают за шоколад, описание электростанции за повесть, а технику за игру в лото.

Вот такую игру, придуманную Л. Д. Френкелем, и выпустил Детиздат.

Игра заключена в папку, по внешности ничем не отличающуюся от детской технической книги и нисколько не похожую на обычную коробку с игрой. Известно, что родители усиленно рекомендуют детям «поиграть в лото», для того чтобы они не возились по углам, устраивая паровозы из опрокинутых столов и стульев, а сидели смирно за столом. За услугу, оказываемую Детиздатом в пропаганде этой игры, родители не пожалеют, может быть, отдать и четырнадцать рублей, но мы не уверены, что столы и стулья будут спасены от поломок. По крайней мере дети, которым мы подарили эту игру, после многих и бесплодных усилий проглотить это обсахаренное техническими картинками лото, приспособили ее к совсем иным своим живым потребностям.

Л. Д. ФРЕНКЕЛЬ. Хочу знать все. Чудеса техники.—М. Детиздат. 1938. Ц. 14 руб. Тир. 25 000.

В папку они перенесли насаженных на булавки прошлогодних жуков и бабочек, технические картинки развесили по стенам как наглядное руководство для осуществления своих творческих замыслов, а приложенной к игре книжечкой стали пользоваться как комической «викториной» или юмористическим задачником, где задачи излагаются по известному типу:

«В магазине я купил десять кило сахару по 4 рубля за кило и пять кило муки по 2 руб. 80 коп. за кило, после чего сел на извозчика, которому за проезд заплатил 3 рубля. Какой номер извозчика?»

Некоторые задачи Френкеля построены не лучше:

«Двое детей, повидимому заблудившихся, боялись перейти улицу. Милиционер, регулировавший уличное движение, оставил свой пост и поспешил помочь им перейти на другую сторону. Несмотря на отсутствие милиционера, то на одной, то на другой из улиц шумного перекрестка попрежнему останавливалось движение и пропускался поперечный поток автомобилей и трамваев. Кто регулировал движение?»

Дети и взрослые с хохотом догадываются:

— Дворник... Прохожий... Другой милиционер. Никто, сами регулировали...

Френкель же совершенно серьезно отвечает.

— Светофор!

Или вот другая задача:

«Стройка. Каменщик стоит у воздвигающейся стены, производя какие-то странные движения руками. Кирпичи, как бы по собственной воле, поднимаются с земли и расставляются один подле другого, образуя огромную стену.

Какой аппарат дает нам возможность наблюдать подобную картину?»

Играющий должен догадаться, что это был киноаппарат, которым заснималась картина разрушения стены и кинолента была показана в обратном порядке.

Рядом с подобными «головоломными» задачами есть и такие, которые не представляют интереса, так как в них нет по существу никакой задачи, ответ напрашивается сам собой.

Например: «Каким оружием республиканские летчики потопили корабль «Эспанья»?»

По нашему мнению, дети были совершенно правы, когда поступили с игрой так, как только и целесообразно с ней поступить. И пусть тов. Френкель не думает, что пародией на задачник его книжечка становится только потому, что дети отделили ее от таблиц и заставили жить самостоятельно. И при «правильном» ее использовании она носит тот же юмористический характер, ибо сплошь и рядом картинки не подсказывают ответ, а вносят еще бо́льшую путаницу.

Вот, например, задача:

«Есть столовые, в которых питаются не люди, а машины. В этих столовых уставшие от продолжительного бега машины подкрепляют свои силы.

В меню всегда одни и те же блюда: 1 — масло, 2 — бензин, 3 — вода и 4 — сжатый воздух. Для каких машин предназначены эти столовые?»

Ни на одной из таблиц нельзя найти ничего похожего на заправочную станцию, бензиновую колонку или гараж. В указанной же VI—3 клетке нарисован автомобиль, которому в меню включен сжатый воздух, и это не разъясняется.

«Зажгите спичку перед этим маленьким прибором, похожим на простой ящичек, и все вздрогнут: спичка чиркнет так оглушительно, как будто выстрелило ружье.

Если вы хрустнете кончиками пальцев, всем покажется, что с сильным треском ломаются толстые бревна...

Что это за прибор, превращающий «звуки-лилипуты» в «звуки-великаны»?»

Оказывается — микрофон. Дальше идет разговор об изобретателе микрофона, о телефонной трубке и ни слова не говорится об усилителе.

Дети, для которых не имеет значения стоимость вещи, при безграничной своей изобретательности, найдут в своем быту применение любой вещи, в том числе и игре Френкеля. И пусть автор не сердится на детей за то, что они рассматривают его книжку как пародию на задачник. Книжечка от этого только выигрывает, ибо при таком отношении к ней можно не обращать внимания на технические «чудеса», до которых додумывается автор и которые иной раз свидетельствуют о крайней небрежности автора, как, например, сообщение, что Архимед сжег «римский флот при помощи пучка световых лучей» (стр. 18), что высоковольтные

линии обычно строятся на 300 тысяч вольт» (стр. 94), что «газосветные трубки при свечении не выделяют тепла» (стр. 38) и т. п.

Говоря о давлении, автор пишет: «Вся тяжесть автомобиля ложится на четыре или шесть точек (?) соприкосновения машины с землей» (стр. 37).

В учебнике физики для шестого класса есть задача, в которой обращается внимание учащегося на неправильность выражения, что тела при погружении в воду «теряют» в своем весе. Вес остается неизменным, а на тело действует выталкивающая сила воды.

Френкель же обучает ребят по-старинке: «Под водой скафандр теряет значительную часть своего веса» (стр. 34).

Братья Райт, как утверждает Френкель, «сконструировали первый в мире самолет», а из книжки Детиздата о братьях Райт (М. Чарнлей, Братья Райт. 1938), юный читатель узнает, что самолеты строились и до них (Адер, Ланглей и др.).

Рисунки на таблицах хотя и красочные, но сделаны плохо, во многих из них трудно разобраться. Например, парашют летящего по воздуху человека (III—5) похож на какую-то свиную морду.

Мы не перелагаем, конечно, ответственности художника на плечи Френкеля. Мы всю ответственность за это нелепое издание возлагаем на Детиздат, которому считаем нужным напомнить, что игра в лото из картинок может заинтересовать малышей, но не таких детей, которые уже читают «Анну Каренину» Толстого или Чернышевского «Что делать?» — произведения, на которые делаются ссылки в задачах.

Дети, которые знают, что такое гидромонитор, бремсберг, шоринофон, монотип, автозаправщик, скиповые подъемники и пр., не будут играть в лото. И как можно серьезно предполагать, что ребята, кроме отгадывания, будут еще играть в скучный экзамен и, раз ответив на вопросы, будут повторять игру.

Не следует пропагандировать такую игру, да еще используя для этого прекрасное стремление детей все знать.

«ИЗ ИСТОРИИ ГЕОГРАФИЧЕСКОЙ НАУКИ»

Проф. З. А. Цейтлин

Книга Тихомирова «Из истории географической науки» является результатом работ, проделанных в студенческом научном кружке.

Книга носит справочный характер. Она состоит из подобранных по темам и историческим периодам фактических сведений, хронологических дат, высказываний классиков марксизма-ленинизма, цитат из некоторых трудов по географии и пр. Вся тематика книги охватывается тринадцатью главами. Первая из них имеет характер введения и заключает общие сведения из истории развития науки и техники; во второй — собраны данные о географических открытиях и колониальных завоеваниях; последующие главы (от третьей до девятой) посвящены географическим исследованиям отдельных континентов, а также Арктики, Антарктики и океанов; далее, три главы содержат материалы о развитии картографии (географические карты, картографическая техника, математическая картография) и, наконец, последняя освещает тему «География как наука».

В большинстве случаев цитаты подобра-

ГЕОРГИЙ ТИХОМИРОВ. Из истории географической науки. Книга первая.—М. Издание Московского государственного университета. 1938. 227 стр. Ц. 6 руб. Тир. 3 000.

ны хорошо. Книжка полна интересными иллюстрациями. В отношении размеров цитат можно отметить, что часто они слишком кратки, а потому мало понятны. На эту сторону дела следовало бы обратить внимание. Далее недостаточно представлена роль народов Азии (индусов, особенно китайцев) в исследовании отдельных стран и континентов, кроме стран Ближнего Востока. О роли китайцев в исследовании Азии говорится у автора непропорционально мало. Затушеван тот факт, что уже за 2½ тысячи лет до нашей эры появился у китайцев магнитный компас, в то время как в Европе он стал известен лишь в XII—XIII столетиях.

Неудовлетворительно изложены у автора и путешествия норманнов. В главе о географических открытиях автор упоминает об открытии норманнами в IX веке острова Исландии, но обходит вопрос о существующих указаниях относительно путешествий норманнов до Гренландии и даже северо-западного побережья Северной Америки. Наоборот, автор, повидимому, отрицает последний факт, раз он утверждает (на стр. 105), что в V—XII столетиях никаких сведений об Америке еще не было. Бесспорно, что открытие Америки норманнами не имело особого значения для развития географической науки и было в дальнейшем предано забвению, но упомянуть об этом проникновении норманнов до северо-американского побережья все же следовало в книге, претендующей на роль справочника.

В главе «Некоторые сведения из истории развития науки и техники» даты недостаточно продуманы с точки зрения их значимости. Так, среди ученых древности фигурирует лишь Аристотель. Гераклит же и Демокрит отсутствуют. В материале периода 40-х годов IX столетия указан Гаусс, занимавшийся исследованием законов действия земного магнетизма, однако ни звука нет об открытии Фарадеем, Мейером, Гельмгольцем и другими закона сохранения энергии. Отсутствуют также Лавуазье и Ломоносов (закон сохранения материи), изобретатели динамомашины Пачинноти, Грамм и др. Имеются в книге и прямые ошибки. Так, автор уверяет (стр. 191), что еще Анаксимен в VI веке установил наклон земной оси к плоскости орбиты. Иначе говоря, Анаксимен якобы учил о движении Земли около Солнца — обстоятельство, о котором историки науки совершенно не знали до сих пор. Но зато о достоверных коперниианцах и полукоперниианцах древности — Филолае, Гераклите из Понта и других — автор молчит. Клавдий Птолемей фигурирует у автора в качестве римлянина или римского грека, хотя, как известно, Птолемей был представителем греко-египетской александрийской культуры.

Существенным пробелом книги является почти полное игнорирование автором сведений экономического характера. От внимания читателя могут совершенно ускользнуть те побудительные причины, которые толкали народы на географические открытия. Книга поэтому может показаться просто поверхностной именно с точки зрения марксистского понимания географии.

Несколько обесценивает книгу и то обстоятельство, что автор ограничился использованием для своей работы лишь литературы на русском языке, но этот пробел вполне извинителен, если учесть, что подобная справочная книга по истории географии может быть рассматриваема лишь как первый опыт в данной области.

Пропуски и ошибки имеются в указателях собственных имен и географических названий. Несмотря на недочеты, книга будет полезна не только «для студентов-географов и учителей географии в средней школе», как об этом говорится в предисловии, но и для школьников, интересующихся историей географии.

Коротко о книгах

КНИГА О ЧКАЛОВЕ

С. Ипполитов

Чкалова и Байдукова соединяли единое призвание, общий подвиг и крепкая дружба. Быть может, именно поэтому так удался автору любимый всем советским народом образ «неугомонного пилота, с чутьем птицы и с сердцем воина».

Чкалов мечтал о прогрессе авиации и о том, как этот прогресс преобразует мир и сделает жизнь прекрасной уже для ближайших поколений.

За год до своей смерти он говорил в личной беседе Г. Байдукову:

«А знаешь, Егор, как ребята наши жить будут: утром сядут на самолет, поднимутся тысяч на двадцать метров вверх, а часа через три они уже купаются на берегу Южной Америки или охотятся в Австралии. И не нужно перелетать границы, и не нужно запрашивать разрешения на посадки — границы сотрутся, народы сольются, и станут люди летать над миром так же вольно, как птицы...»

Потрясающее впечатление производит глава «Незаконченный день», в которой Г. Байдуков воссоздает последние часы жизни В. П. Чкалова.

Книга Г. Байдукова посвящена автором И. В. Сталину, воспитавшему бесстрашное чкаловское поколение советских летчиков и самого Валерия Павловича Чкалова — лучшего и талантливейшего из всех.

«Образ Чкалова, — пишет тов. Байдуков, — это дерзновенная воля, концентрированная сила, бесстрашие, знание и большевистское упорство. Валерий Павлович Чкалов выразил в себе все лучшие черты советского гражданина, поднявшегося из гущи народа, выросшего в Сталинскую эпоху».

Своей книгой Г. Ф. Байдуков обогащает представление об этом образе — образе великого летчика нашего времени.

Г. БАЙДУКОВ. О Чкалове.—М. ГИХЛ. 1939. 202 стр. Ц. 2 р. 75 к. Тир. 20 000.

«ГЕРОИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В СССР»

Ф. Кандыба

Интерес читателей, особенно молодых, к книгам, описывающим горячие и полные романтики дни гражданской войны и подвиги народных героев, выдвинутых революцией, так же велик, как велико и воспитательное значение этих книг. Вот почему все восемь очерков сборника «Герои гражданской войны» будут прочтены в один присест и послужат темой долгих разговоров и споров. Однако надо прямо сказать, что это будет вызвано в большей степени самим материалом и обаянием имен героев, чем заслугами авторов сборника и работой издательства.

Очерки, представленные в сборнике, далеко не одинаковы по качеству. Очерк о Чапаеве, например, полон живых эпизодов, материал, которым пользовался автор, достаточно широк.

Зато очерк о Лазо изложен скучно, скомкан и схематичен. Хороша лишь приведенная в нем речь большевика Лазо.

В очерке о Котовском очень живо передана сценка со шпиком на вокзале в Тирасполе и другой известный эпизод, когда Котовский изображал белого атамана Фролова, чтобы завлечь и уничтожить бандитского вожака Матюхина.

Очерки о Фабрициусе, Пархоменко, Дундиче и Рудневе представляют тем больший интерес, что литература об этих героях небогатая. Поэтому очень досадно, что очерк о Рудневе беден по своему материалу и изложен сухо. Очевидно, автор сам чувствовал это, потому что во всех ответственных местах снабдил очерк вставками из «Хлеба» Алексея Толстого. Лучше очерк о Дундиче, этом сказочном герое, «льве с сердцем малого ребенка», по выражению тов. Ворошилова. В очерке

«ГЕРОИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ в СССР».— Воениздат. «Библиотека красноармейца». 1938. 148 стр. Ц. 40 коп.

приведены многочисленные эпизоды, ярко показывающие пример невероятной храбрости, отваги и мужества, сочетавшихся у Дундича с огромной настойчивостью и военной хитростью.

В составлении сборника принимали участие: К. Ниапьев-Сиверский, Б. Большаков, С. Борисов, В. Боргенс, Е. Герасимов, И. Вехневский, О. Котовская.

★

«БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Ф. К.

К. Фельдман был участником героического восстания на «Потемкине», и книга его построена в основном на личных воспоминаниях.

Автор знакомит читателей с яркими и героическими фигурами участников восстания — К. Матюшенко, боцманом Мурзаком, Куликом, Дымченко, Резниченковым, Костенко.

Наряду с этим он описывает предательскую деятельность членов контрреволюционной организации, бывшей на корабле: избранного матросами командиром корабля прапорщика Алексеева, ловкого провокатора доктора Галенко и кондукторов, которые прилагали все силы к тому, чтобы настроить матросов против «вольных» и оторвать их от общего революционного движения в стране.

Наиболее удачные страницы книги — это описание встречи «Потемкина» с Черноморской эскадрой, высланной для уничтожения революционного броненосца. «Потемкин» с поднятым красным знаменем смело пошел навстречу этой грозной эскадре, состоявшей из 12 боевых судов. Стоявший у руля матрос Костенко гениальным маневром врезался на ходу в боевое расположение эскадры и лишил ее боеспособности.

Полно драматизма описание дней, когда «Потемкин» метался между Констанцей и Феодосией и изнемогавшие от голода матросы ни на минуту не ослабляли своей боевой работы и революционной дисциплины.

Книга иллюстрирована рисунками, картой плаваний «Потемкина» и схемой расположения эскадры, вышедшей на борьбу с «Потемкиным».

К. ФЕЛЬДМАН. «Броненосец Потемкин».—М. Воениздат. 1938. «Библиотека красноармейца». 107 стр. Ц. 30 коп.

★

СЕРДЦЕ ПОЛЯРНИКА

С. И.

Сборник «Северные рассказы»—это ряд очерков из путевого дневника писателя Соколова-Микитова, участвовавшего в нескольких арктических экспедициях.

Наиболее яркое в книге — это описание героической эпопеи спасения ледокола «Малыгин», наскочившего на камни у берегов Свальбарда.

И. Соколов-Микитов пишет в своем авторском предисловии:

«Центральную часть книги занимает рассказ о героической работе эпроновцев-водолазов у берегов далекого Свальбарда. Рассказ этот был написан по личному совету товарища Сталина, с глубоким вниманием интересовавшегося в беседе с автором подробностями трагической гибели «Руслана», судьбой людей, — и был проредактирован А. М. Горьким».

К этим страницам, само собой разумеется, будет в первую очередь приковано внимание читателя. Но и остальные очерки, вошедшие в сборник, с интересом прочтутся нашими подростками.

Живым и простым языком И. Соколов-Микитов знакомит читателя с своеобразным миром Арктики, с ее пейзажами, природой, людьми и даже историей.

Книга заражает любовью к Арктике, и недаром свой заключительный очерк автор посвящает «Сердцу полярника», то-есть сердцу, переполненному этой любовью.

И. СОКОЛОВ - МИКИТОВ. Северные рассказы.—Л. ГИХЛ. 389 стр. Ц. 7 р. 25 к. Тир. 10 000.

ДРАМАТУРГ В ТЕАТРЕ КУКОЛ

С. Образцов

Лучшие драматурги жили в театре целиком, писали свои пьесы не вообще, а для определенного театра, строили роли для определенного актера, для определенного коллектива.

Гольдони, Гоцци, Мольер, Шекспир, Островский работали не только над пьесой, но и над спектаклем. Работали вместе с актерами, по их просьбе переделывали роли; каждую фразу не только видели написанной, но и слышали произнесенной задолго до того, как ее услышит зритель. Почти каждый из них часто вставлял в свой авторский текст то, что фактически рождалось актерской импровизацией. Актеры учились у драматургов, драматурги учились у актеров.

Беда большинства современных драматургов в их оторванности от театров, в том, что перед их глазами не стоят определенные люди, актеры — воплотители создаваемых драматургами образов.

Наши драматурги почему-то только пишут пьесы, а не создают спектакли. Пишут, считая себя выше, умнее, лучше тех, кто должен потом вызывать к жизни написанное. И поэтому всякие просьбы изменить или сократить то или иное место такие драматурги воспринимают либо как кощунство, либо как «неизбежное зло», с которым надо мириться.

Беда большинства современных театров состоит в том, что они не стремятся воспитать своих драматургов. Если более или менее известный драматург написал или даже только собирается написать пьесу, то сразу же она включается в репертуар нескольких театров. Очень часто это происходит потому, что ряд театров не имеет ясно выраженного художественного лица, не имеет своего «символа веры», который определял бы его тягу к определенному автору, к определенной драматургической манере.

Но основная беда, конечно, в том, что театры в своем стремлении гарантировать себя от репертуарного прорыва готовы лучше «рисковать авансом» более или менее апробированному драматургу, чем работать с драматургом хотя и талантливым, но мало известным или неизвестным вовсе.

Тот драматург, который еще не зарегистрирован как талант или гений, тот драматург, пьесы которого еще никогда нигде не шли, — этот драматург совсем не обязательно плохой. И может быть, что как раз он-то и напишет для вас прекрасную пьесу. Режиссеру нужно только очень твердо знать, чего он хочет от драматурга, а драматургу хорошо знать, что именно этот режиссер, именно этот актер способен сделать трехмерным и звучащим то, что у драматурга находится в строчках и между строчками писанного текста.

В смысле репертуара мы, работники Государственного Центрального театра кукол, оказались в особенно тяжелом положении. Хороших драматургов вообще очень мало. Еще меньше хороших драматургов, пишущих для детских театров, и уж почти вовсе нет драматургов, знающих театр кукол, любящих его и умеющих для него писать.

Когда восемь лет тому назад родился Государственный Центральный театр кукол, перед нами стояла просто-таки неразрешимая задача — найти репертуар

для новорожденного, найти ту самую пищу, без которой умирает всякий театр.

Нельзя сказать, что вовсе не было кукольных пьес или не было авторов, предлагающих нам свои услуги. Нет, было и то и другое. Но это, пожалуй, еще больше отягчало наше положение.

Предлагавшиеся нам пьесы можно было разделить на две категории. К первой категории относились пьесы, которые принципиально ничем не отличались от обычных пьес «человеческого» театра, и кукольными их можно было назвать разве только потому, что они были очень примитивны, бессодержательны, плохи и чаще всего вульгаризировали современные темы. На многих из этих пьес были следы «трансформации». Обнаруживалось это по недостаточно выправленным авторским ремаркам. Становилось совершенно ясно, что до того, как попасть к нам, такие пьесы были адресованы сперва в «человеческий» театр, затем их срочно переделали в киносценарий, и, наконец, вписав несколько ремарок, вроде «на ширме появляются» или «ширма представляет из себя», автор приносил пьесу нам. Это еще не последний адрес. Если не пройдет у нас, можно будет предложить пьесу в детскую самодеятельность.

Вторая категория пьес, с которыми мы столкнулись в самом начале работы, — это пьесы, рассчитанные автором именно для театра кукол. Но, к сожалению, самое понимание свойств этого театра было слишком примитивно. То, что непременным героем этих пьес был петрушка, — это было еще не опасно: у петрушки в конце концов есть шансы на возрождение. Но, помимо петрушки, весь характер пьес был стилизован под лубок, написаны они были так называемым «райком». От всего этого веяло «стилем рюс», чем-то псевдонародным, мертвым, насквозь ложным, как всякая стилизация.

У Леонардо да Винчи в его трактате о живописи можно найти совет — в искусстве никогда никому не подражать, так как в таком случае «твоя работа окажется не сыном природы, а ее племянником». Этот совет мне хотелось бы написать на дверях нашей репетиционной комнаты.

Мы сразу же отказались от всего того, что кому-то подражает. Мы хотели создавать театр теперешний, сегодняшний, нужный, а не реставрировать, не возрождать что-то прошлое.

Весь период «Мира искусств» с Добужинскими и Сомовыми, с балаганчиками, с хождением в искусство через чужие двери, через чужие времена, с картинами в картине, театром в театре, — весь этот период до сих пор дает себя знать. И, как это ни странно, как раз в театре кукол, маскируясь словом «кукольный», стилизаторы и эклектики особенно опасны.

Наша задача состояла в том, чтобы отбиваться от двух прямо противоположных опасностей сразу: от опасности в своем репертуаре подражать «человеческому» театру и от опасности стилизоваться под так называемый балаган.

В чем же состояла наша позитивная задача? В том, чтобы найти свой путь, свое место в искусстве, такое место, в котором мы были бы не «заменителями», а абсолютными хозяевами, такое место, на котором мы были бы непобедимыми. А это значит, что мы должны искать такие пьесы, такой репертуар, который мог бы быть использован только театром кукол и никаким другим. Все то, что может быть исполнено человеком, нами было решительно откинуто.

Незачем куклам играть Чехова, Гоголя, если это прекрасно играется человеком, если это для человека написано, на человека рассчитано. Разве сможет кукла переиграть Москвина в «Хирургии» Чехова, в «Ревизоре»? В лучшем случае она может спародировать. И это в комедии, в которой кукла еще сравнительно сильна. А за героику, за трагедию и браться нечего, если эта трагедия, эта героика написана в расчете на «человеческий» театр. А если возьмешься, то попадешь либо в очень ложную романтику, либо в мистику, даже не желая этого. Форма всегда мстит человеку, если с нею обращаться неосторожно. Форма может опрокинуть содержание и сделать его таким, о котором и не думал автор.

Кукла — это форма. И если кукла играет Анну Каренину, то это уже будет совсем не та Анна Каренина, которую мог бы сыграть человек. Кукла Анна Каренина обязательно будет пародией. Но зато и человек, если он попробует сыграть Конька-Горбунка, то у него тоже получится либо пародия, как это бывает в цирке, когда

вы смотрите лошадь, изображенную двумя людьми, либо очень большая отвлеченность, как это получается в балете. А если на сцену вывести настоящую лошадь, то и того хуже: лошадь просто разрушит всякую реальность сцены.

Только в театре кукол Конек-Горбунок станет реальностью, так как принципиально он ничем не будет отличаться от Ивана-дурака, от царь-девицы, от кукол, играющих людей.

Собака Каштанка в кукольном театре абсолютно реальна, а пес в «Синей птице», играемый человеком, — очень отвлеченный и является только символом собаки.

По существу ни один актер не сумеет сыграть Каштанку, как бы он ни был загримирован и как бы он ни старался ловко бегать на четвереньках. Никакой актер не сумеет сыграть гуся Ивана Ивановича из той же «Каштанки».

Если кукла Анна Каренина будет вызывать смех даже в грустных местах, то я уверен, что и актер, играющий гуся, роль трагическую, будет вызывать в зале смех в тех самых местах, где у нас на спектакле кукол на глазах зрителей блестят слезы.

Довольно естественно, что в поисках «кукольного» репертуара мы прежде всего обратились к сказкам. Сказки адресуются к театру кукол не только потому, что героями в них часто бывают животные. Театр кукол оказался бы очень обуженным в своих возможностях, если бы ограничился только животными. Дело не в них, а в самой фактуре пространства, в котором живут герои сказок.

Основанное в существе своем на антинатуралистическом пространстве, большинство сказок очень органично совпадает с сутью театра кукол. Человек, играющий Змея-Горыныча, всегда будет выглядеть слишком натуралистичным.

Как бы это ни показалось странным, но человек, обряженный в шкуру медведя, будет казаться бутафорским, ненастоящим, а ненастоящая, в действительности бутафорская кукла, изображающая медведя, будет до конца реальна. Как это ни странно, в театре кукол ничто не кажется бутафорским, потому что все бутафорское.

В «Руслане и Людмиле» вы очень ясно ощущаете разницу между Русланом и



«*Кот в сапогах*» (маркиз Карабас).

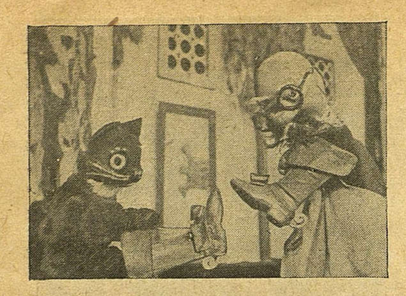
мертвой головой, вы ясно понимаете, что голова бутафорская. В кукольном театре этой разницы не будет. И Руслан и голова окажутся сделанными из одного и того же материала.

Когда в «человеческом» театре на сцену выезжает лошадь, то вы очень ясно ощущаете неправду. Актер играет не то, что он есть на самом деле: он играет роль, он создает образ. Декорации тоже что-то «изображают». Лошадь ничего не изображает, ничего не играет, кроме себя самой, и поэтому становится фальшивой.

На сцене театра кукол между лошадью-куклой и человеком-куклой принципиальной разницы нет никакой. И лошадь на сцене театра кукол никогда не разрушит пространства и никогда не покажется фальшивой.

В «человеческом» театре не может быть один актер больше другого в десять, двадцать, сто раз. В театре кукол это абсолютно возможно. Любых размеров может быть великан-людоед в «Коте в сапогах», любых размеров может быть мышка-пискляха в том же спектакле.

Был большой спор между работниками кукольных театров, спор о сказке. Никто не оспаривал того положения, что сказка очень хороша для театра кукол, но тех, кто слишком культивировал сказку, обви-



«Кот в сапогах» (кот и сапожник).

нили в том, что они забыли о современном репертуаре, о героике, о политической насыщенности, о всех тех задачах, которые стоят перед всяким театром, а следовательно и перед театром кукол.

Этот спор мне казался странным. Разве сказка предопределяет темы? Разве сказка и современность противоречивые понятия? Ведь сказка — это только жанр, а ни один жанр никогда не бывает связан с определенными темами, так же как слова «роман», «поэма» не определяют круга тем.

Разве старые народные сказки не были когда-то современными. Очень многие старые сказки обладают острой политической направленностью. Сколько их противоцарских, противопоповских, противодворянских. Разве невозможно себе представить абсолютно современную сказку? Такие есть. И созданию новых наших советских сказок может очень помочь театр кукол.

В нашем театре идет восемь сказок, но только три из них являются сказками старыми: это инсценированные «Кот в сапогах», «Конек-Горбунок» и «По щучьему веленью». Собственно говоря, «По щучьему веленью» не инсценировка, а объединение ряда русских сказок в одну. Остальные же четыре сказки — «Гусенок» Гернет и Гуревич, «Волшебная калоша» Матвеева, «Путешествие в странные страны» Полякова, «Большой Иван» Образцова и Преображенского — это сказки новые. Сюжеты их ни откуда не заимствованы.

Постановкой «Большой Иван» мы хотели доказать, что и сказочный спектакль может быть современным, политически острым, решающим определенную социальную проблему.

Идея пьесы родилась от маленького кусочка спектакля «Кот в сапогах». Там, в этом спектакле, есть место, когда великан (человек в маске) открывает люк подвала и вытаскивает оттуда маленьких людишек — кукол. И эта разница масштабов, не возможная ни в каком другом театре, кроме театра кукол, оказалась настолько выразительной, что захотелось именно ее положить в основу целого спектакля, нагрузить эту разницу идейной значимостью.

Спектакль «Большой Иван» — это сказочное представление об освобождении человека. Маленькие, ленивые, жадные братья Большого Ивана хитростью победили его и заставили на себя работать. Когда Иван спал, они позвали змею, и та ослепила Ивана. Слепой Иван строит для бывших своих братьев дворец, колокольню, амбар, таскает мешки с зерном.

Друг Ивана Сокол, которого Иван когда-то спас от змеи, в клюве капля за каплей носит Ивану живую воду. Постепенно Иван прозревает. Из его сердца уходит страх, и он освобождается из-под власти своих поработителей.

Конечно, не только сказка подведомственна театру кукол. И в поисках репертуара, в работе с авторами мы совсем не стремились к тому, чтобы наш репертуар ограничился сказками. Мы только ставим себе и нашим авторам условие, чтобы всякая пьеса, которую мы предполагаем ставить, просила бы именно кукол быть исполнителями. Пьесы, которые можно было сыграть в «человеческом» театре, как бы хороши они ни были, мы не брали.

Мы поставили спектакль «Джим и Доллар» Андрея Глобы, потому что в этой пьесе одним из главных героев была собака Доллар, были автомобили, пароходы, поезда.

Мы поставили пьесу Сперанского «Поросенок в ванне» за то, что по этой пьесе вся сцена должна была представлять собой трехэтажный дом и действие шло сразу одновременно во всех этажах этого дома. Да и не только в этажах, но и в лифте, на крыше, на чердаке, на заборе и даже в урне, стоящей перед забором. Построить на сцене трехэтажный дом и сразу играть во всех этажах можно только в театре кукол. Этот спектакль не был сказкой. Это была бытовая сатира.

Мы поставили «Волшебную калошу»

за то, что все герои этой пьесы животные, а тема нужная, сегодняшняя—храбрость.

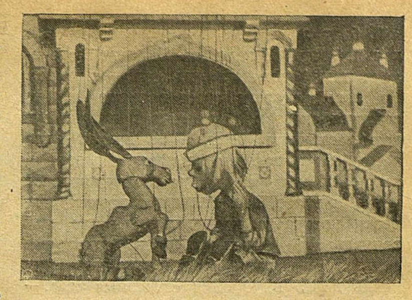
Мы поставили «По щучьему веленью» за то, что в этом спектакле герой Емеля на русской печке въезжает во дворец, на санях без лошади ездит за дровами, огромная сосна сама собой рубится, и поленья складываются в сани. Другая сосна по щучьему веленью расцветает розами. Зима превращается в лето, на пустой поляне мгновенно вырастает дворец.

Мы поставили «Кота в сапогах» за то, что главный герой — кот, за то, что в этом спектакле есть дракон и только в кукольном театре он может быть реальным, за то, что великан превращается сперва в льва, потом в мышь, за то, что во время охоты короля в лесу борзые собаки гонят медведей, оленя, лисицу, кроликов. Представьте себе хотя бы на секунду — возможно ли это в «человеческом» театре?

Мы поставили «Конька-Горбунка». Когда Иван летит на небо и пролетает над тучей, из тучи идет дождь и мочит стоящую на бугре деревню.

Но наша работа с авторами не ограничилась только поисками «кукольного» в предлагаемых нам сценариях и пьесах. Если думать только об этом, можно очень запутаться. Отдельные картины, отдельные сцены могут быть очень кукольными, возможными только в кукольном театре, и в то же время их часто приходится выкидывать, так как и в кукольном театре всякая пьеса должна быть драматургией прежде всего. Мы не хотим делать только трюки, только фокусы. Мы не хотим только показывать, что мы можем. Все эти трюки, все эти фокусы замечательны лишь тогда, когда вызваны всей драматургической линией спектакля, когда они необходимы.

Можно, инсценируя «Анну Каренину» для театра кукол, населить эту пьесу животными, подарить Анне болонку или пуделя, заставить Вронского разъезжать верхом или в кабриолете, по воздуху пустить ворон. Пьеса от этого не станет кукольной, и все ухищрения останутся только ухищрениями, трюками, фокусами. Необходимо сделать так, чтобы ни одно «чудо», показанное в спектакле кукол, не жило бы само по себе, отдельно от сюжета.



«Конек-Горбунок».

Вместе с нашими авторами мы совершили немало ошибок, увлекаясь кукольным вне сюжета, вне настоящего драматургически построенного действия. Мы создавали целые сцены, целые картины, сами по себе, может быть, и не плохие, но которые в дальнейшем приходилось выкидывать, безжалостно вырезать, так как они останавливали действие.

В этих случаях нам очень помогал наш зритель. Основной наш зритель — дети. А дети умеют смотреть спектакль лишь тогда, когда его сюжетная линия туга и точна. Они не любят «созерцать». Как только действие задерживается на минуту, они начинают вертеться на стульях, скрипеть и хлопать сиденьями, оборачиваться друг на друга, переговариваться. Как только натянулась туго линия сюжета, как только герою грозит опасность, в зале водворяется такая тишина, какой не бывает ни на одном спектакле для взрослых. В такие моменты наши зрители фактически не дышат.

Чтобы было интересно смотреть, зрителю нужно желать. Чаще всего он желает того же, чего желает и главный герой. Чаще всего зритель должен любить этого главного героя, знать, чего он хочет, и вместе с этим героем достигать желаемого. Чем труднее этого достигнуть, тем интереснее спектакль.

Я знаю, что мы не открыли никаких Америк в нашей манере работать над пьесой. Но мне бы хотелось рассказать о том, как, может быть, и очень примитивным путем, я проверяю всякую пьесу, прежде чем ее ставить.

Я беру лист бумаги и делю его вертикальной чертой пополам. На левой стороне я пишу слово «за», направо —«против». На левой стороне я располагаю все те события спектакля, которые помогают герою достигнуть цели, а на правой — все те события, которые мешают герою. И вот, если эти «за» и «против» чередуются четко и часто, значит, пьеса драматургически построена правильно, значит, мой зритель не будет хлопать сиденьями стульев, вертеться, разговаривать. Если очень долго идут одни сплошные «за», — будет скучно, зритель решит, что пьеса уже кончилась и можно уйти. Если слишком долго будут одни «против», —зритель устанет мучиться и тоже заскучает.

Для примера возьмите обыкновенную русскую сказку «Иван-царевич и серый волк». Выпишите сами себе налево «за», направо — «против», и вы увидите, как крепко, как хорошо драматургически построена эта сказка. Точно намечена цель — достать жар-птицу. Этого желает герой, этого вместе с ним желает и зритель.

Иван-царевич сел на лошадь и поехал— за.

Волк съел лошадь Ивана-царевича — против.

Волк сам предложил Ивану-царевичу повезти его на себе за жар-птицей — за.

Вокруг дворца, в котором находится жар-птица, огромная стена — против.

Волк объясняет Ивану-царевичу, как можно достать жар-птицу, и Иван-царевич ее достает — за.

Иван-царевич, не послушавшись совета волка, берет клетку, появляется страж и хватает царевича — против.

И т. д. и т. д.

Вот уже Иван-царевич достал и жар-птицу, и коня, и Елену Прекрасную. Вот он уже едет с ними домой. Наступил для драматурга и для режиссера самый опасный и ответственный момент. Все поставленные цели достигнуты, а в то же время совершенно явно, что нужно играть еще одну картину — картину приезда во дворец. Играть надо и играть одновременно нечем. Раз все достигнуто, зритель, и особенно наш, детский, уйдет и свадьбу смотреть не будет. Свадьба — это не препятствие, а поэтому неинтересна. И многоголовый сказочник, создавший на протяжении многих и многих лет сказку об Иване-царевиче и сером волке, делает замечательный по драматургической правильности ход: братья убивают Ивана-царевича и крадут у него царевну прекрасную и жар-птицу. На правой стороне бумаги надо написать огромное — п р о т и в.

На слове «против» нельзя кончать сказку, нельзя кончать пьесу, если, конечно, это не трагедия, если, конечно, вы не хотите пессимистического конца. Для советских ребят даже и трагедия не имеет права кончаться на «против». Трагедия Чапаева кончается не смертью Чапаева, а наступлением его войск.

Смертью Ивана-царевича нельзя кончить сказку. Она так и не кончается. Волк достает живую и мертвую воду и оживляет Ивана-царевича. Но его оживление — это тоже не конец. Мы, зрители, не об этом мечтали в течение всего спектакля. Мы хотим, чтобы Иван-царевич женился на Елене Прекрасной, и без этого не уйдем из театра, как и не перестанем слушать или читать сказку.

Иван-царевич идет во дворец. Но во дворце в это время готовится огромное «против» — брат Ивана собирается под венец с Еленой Прекрасной. И в самый последний момент, в тот момент, когда свадьба вот-вот уже совершится, появляется Иван-царевич, разоблачаются братья, все становится на свои места, на те самые места, о которых мы мечтали в течение всего спектакля.

И вот тут опять-таки сказочник делает замечательный ход, он говорит: я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало, то-есть самую свадьбу он не описывает. И не прав будет тот театр, и не прав будет тот драматург, который развернет свадьбу в целую большую картину. Конец спектакля всегда там, где исчезло последнее препятствие.

Мы очень много и очень долго бились над концами своих пьес, своих спектаклей. Часто спектакль, прошедший уже очень много раз, мы меняли, переделав именно конец. Конец спектакля — это очень серьезная вещь.

Рассказанный мною «Иван-царевич и серый волк» не идет у нас в театре. Такого спектакля у нас нет. Я рассказал об «Иване-царевиче и сером волке» только для того, чтобы привести совершенно беспристрастный пример настоящей драма-

тургической слаженности, пример точного, прозрачного, единого сюжета.

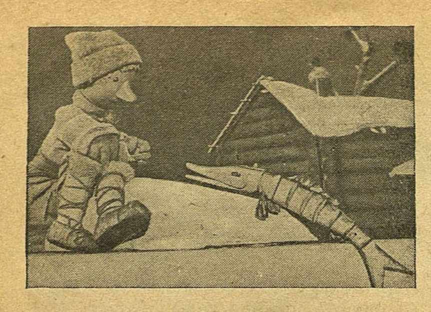
Вовсе не всегда пьеса попадает к нам такой выверенной и такой четкой, как сказка об Иване-царевиче. Мы очень долго возились над пьесой «Каштанка». Это инсценировка. Инсценировка — это борьба драматурга с повествователем. Почти всегда повествователь оказывается победителем, а драматург связанным. Прежде всего в «Каштанке» нехватало чередования «за» и «против». Автор Сперанский ввел в сюжет два других рассказа Чехова — «Хамелеон» и «Разговор человека с собакой». Сделано это для того, чтобы показать путь потерявшейся собаки от столяра к клоуну. Для того чтобы поиски Каштанки были более конкретными, мы сделали так, что Каштанка и столяр вот-вот-вот встретятся.



«Большой Иван» (актер Г. Ю. Росфельдт).

Но основная наша работа пошла на поиски конца. Кончить спектакль так, как кончается рассказ Чехова, мы не могли. Это было бы несправедливо по отношению к нашему зрителю.

Однажды я видел спектакль «Женитьба» Гоголя. В зрительном зале сидели школьники первой ступени. Им очень нравился спектакль, они полюбили Подколесина, ибо зрители-дети не могут не любить кого-нибудь. Они полюбили Кочкарева, они ненавидели сваху и всех женихов, они радовались за Кочкарева и были в восторге, когда он победил. Но вот в самый радостный момент Подколесин выпрыгнул в окно, и спектакль кончился. Женитьба не состоялась. Я никогда не видел в своей жизни таких растерянных лиц, как у зрителей. Они не могли поверить, что спектакль кончился. Им казалось, что их надули, что незачем играть спектакль, который ничем не кончается, что они зря потратили время. Гениальный по своему остроумию гоголевский конец для зрителей-детей не казался остроумным. Разве можно было уйти из театра с таким количеством знаков вопроса. Что же, Подколесина вернули или нет? Женился ли он или навсегда остался холостяком? За кого же вышла замуж невеста, за кого из этих всех женихов? На вешалке ребята брали пальто и галоши в полном недоумении. Конечно, взрослые им объясняли, что это Гоголь. Те ребята, которые сами читали «Женитьбу», чувствовали свое превосходство над теми, которые ее не читали, и объясняли, что так и должно быть. Но мне, постороннему наблюдателю, было совершенно ясно, что так не должно быть. Я не знаю, нужно ли было для детей делать другой конец и вытаскивать Подколесина за шиворот назад из окна и женить или не нужно было вовсе играть «Женитьбу» для малышей. Я не берусь ответить на этот вопрос. Но неправда была для меня совершенно явной.



«По щучьему веленью».

Та же неправда оказалась и в «Каштанке». Чехов возвращает Каштанку назад к столяру. Это то, чего мы желали в самом начале спектакля, как только пропала Каштанка, так как мы любим и столяра, и собаку, и мальчика Федю. Но в средине спектакля произошло одно чрезвычайно важное обстоятельство: появился новый герой, и не менее любимый, — клоун Жорж. Он спас Каштанку, он научил ее всяким цирковым штукам, он сделал из нее цирковую актрису. Что может быть заманчивее и приятнее этого для ребят-зрителей?

У клоуна умер гусь Иван Иванович. Его очень жалко. Разве можно у него отнять Каштанку навсегда? Это значит погубить клоуну жизнь. Если бы мы кончили спектакль так, мы были бы неправы. Наш зритель ушел бы очень огорченным. И нам пришлось пойти на компромисс. Когда Федя и столяр нашли Каштанку в цирке, в цирке произошел скандал: Каштанка испортила Жоржу номер, зрители цирка свистели, кричали, топали ногами. Шпрех-штальмейстер требовал от Жоржа удалиться с арены. Счастливый столяр и Федя, забрав Каштанку, собираются уходить домой. Жорж плачущий, растерянный обращается к столяру с просьбой продать собаку, продать ту собаку, на которую он затратил так много труда, которая «настоящий талант». Столяр и Федя не могут этого сделать. Это было бы предательством по отношению к собаке, разве можно продавать своего близкого друга. Но они согласны отпускать Каштанку на гастроли в цирк. Клоун счастлив, счастливы Федя и столяр, счастлива и Каштанка, она ведь любит всех троих. Счастлив и зритель в цирке, и шпрех-штальмейстер, и зритель, сидящий в зрительном зале.

Я уверен, что Чехов не возражал бы против такого конца, не возражал бы против того, что пессимистические нотки финала нами изменены так, как играем мы для теперешних, сегодняшних, советских ребят.

Если конец спектакля должен быть окончательным, то конец каждой картины ни в коем случае точкой быть не может, особенно конец действия. Это всегда знак вопросительный. И чем больше этот знак, тем удачнее, значит, расположен антракт. Мы очень часто делали антракт в самом неожиданном для наших авторов месте. Буквально приходилось разрезать пополам фразы и первую часть фразы говорить в одном действии, а вторую — в другом. Нельзя зрителя выпустить в фойэ с чувством хотя какой бы то ни было успокоенности. В течение всего спектакля наш зритель должен говорить сам себе: что же дальше, что же дальше? В антракте этот вопрос усиливается в несколько раз.

Мы переделывали не только сценарии, пьесы (конечно, совместно с автором), но даже уже идущие спектакли, и наши переделки почти всегда касались концов спектаклей и антрактов.

Спектакль «Большой Иван» в первой своей редакции прошел всего десять раз, потом был нами снят и весь целиком переработан. Это всегда очень полезно.

Зритель в конце концов самый лучший режиссер, и слушать его многократные коллективные указания — это значит учиться быть драматургом и режиссером.

Найти общий язык со зрителем, суметь объяснить ему то, чего он не знал, такими словами, которые он знает, — это и есть, собственно говоря, задача драматурга и режиссера. Почти любую тему, почти любую идею, как бы отвлеченна она ни была, можно рассказать детям. Вопрос только в том, как это сделать, то-есть каким языком. Чаще всего работники искусств, адресующие свои произведения детям, особенно работники театра, поступают очень неверно. Они берут ультрадетскую тему, мелкую, бедную идеей, а рассказывают ее взрослым языком. Надо делать наоборот: нужно брать всегда боль-

шую тему, большую идею, а для ее выражения найти настоящий, понятный детям язык. Это не значит, что нужно сюсюкать, это значит, что нужно говорить понятно.

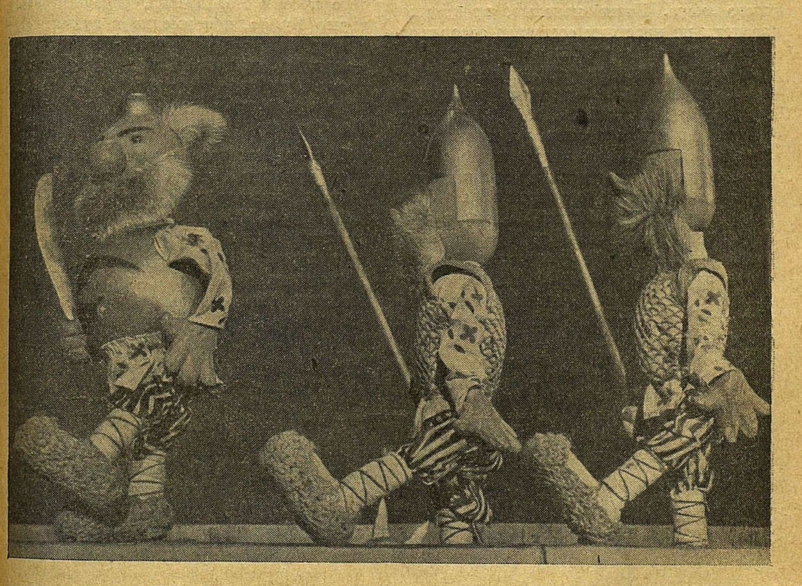
Говоря слово «язык», я вовсе не понимаю это слово только как речь. Языком искусства является все: цвет, звук, декорация, драматургическая коллизия, собственно говоря, и сюжет. Всякий сюжет является только языком, только средством заставить воспринимающего съесть незаметно то, чем хочет накормить его автор. Детективные сюжеты Достоевского — только метод и к идее, к теме непосредственного отношения не имеют. Об этом нужно очень часто думать. Ошибка многих драматургов и режиссеров состоит в том, что доведением до зрителя только сюжета они считают свои обязанности законченными.

Найти язык — это основная работа драматурга и режиссера. Это то самое важное, без чего все рушится. Поиски этого языка невозможны, если не научишься слышать зрителя, если не будешь следовать его советам, его замечаниям, если не будешь внимателен к тишине в зрительном зале, к смеху, шопоту, шороху, дыханию.

Режиссер не имеет права гордиться тем, что он знает больше своего зрителя. Он не имеет права хвастаться перед ним. Избеpя различные элементы, различные «слова», при помощи которых он строит свое произведение, он должен быть твердо уверен, что эти элементы, эти слова для его зрителя аксиомны. Если же какое-нибудь из этих слов, из этих элементов не аксиомно, нужно тут же, внутри спектакля, окружить его другими элементами, другими словами, которые бы сделали известным неизвестное. Не проделав этого, трогаться дальше невозможно.

Чарли Чаплин пишет, что смех нужно выверять с математической точностью. Это и значит пристально искать аксиомный язык.

Если в вашем спектакле действие происходит во Франции, то нельзя в режиссерской и авторской гордости показать на кулисе химеру и на этом успокоиться, решив, что всякий зритель обязан знать,



«По щучьему веленью» (генерал и войско).

что химера находится на Notre Dame de Paris, a Notre Dame de Paris на одной из площадей Парижа. Это ложная, фальшивая лаконичность, ложное, фальшивое культурничанье, а совсем не культура режиссера.

Восприятие произведений искусства наполовину состоит из ассоциативных доказательств, и ассоциации только тогда по-настоящему проникают в воспринимающего, когда они аксиомны. Недаром так часто люди, прочтя взволновавшую их книжку или смотря на взволновавшую их картину или спектакль, говорят: «Совершенно верно. Конечно, так. Как это я раньше сам не догадался».

Проверьте, к каким простым по аксиомности вещам апеллирует Толстой: босые ноги на солнце у пленного Пьера, фиолетовая собачонка у Платона Каратаева, поломанный карандаш у мальчика, взволнованного рассказами взрослых. Вспомните, как волнует простота и обыкновенность картошки в «Чапаеве».

В спектакле «Братья Монгольфье» мы были недостаточно внимательны к слову «мэр», да не только к слову, но и к роли этого мэра. Наши наивные, прекрасные зрители по простому созвучию ассоциировали слово «мэр» со словом «милиционер» и с большим трудом разбирались в функциях нашего мэра. Это вина и наша, и автора. То же самое было с аббатом. Вам покажется, что я против таких слов, как мэр, аббат, бобби, шуцман, вообще против всяких иностранных слов и персонажей. Нисколько. Но, оперируя ими, нужно все время твердо помнить, с кем вы разговариваете, и все эти слова, все эти образы сперва суметь окружить чем-то очень знаемым, очень аксиомным, суметь доказать эти неизвестные и малоизвестные понятия и только потом трогаться с ними в путь.

Тема «поиски языка» — огромная тема, требующая, собственно говоря, настоящего, большого исследования. Я сказал о ней только потому, что три четверти работы драматурга и вся работа режиссера направлены, по существу говоря, по этой теме.

И в этой работе, так же, как и в работе над драматургической линией, мы, работники театра кукол, ничем не отличаемся от какого бы то ни было другого театра в существе работы, в конечных целях. Мы отличаемся только в фактуре материала, а эта фактура, необыкновенно театральная сама по себе, позволяет нам верить, что то немногое, что наш театр совместно с драматургами нашими успел сделать, что все это только начало, что мы сумеем доказать жизненность, нужность, необходимость театра кукол, сумеем решить проблемы научной фантастики, театрального памфлета, большой политической сатиры.

Я не знаю, что это будет по названиям и по авторам: удастся ли нам поставить Жюля Верна, возобновить в новой, как того просил Маяковский, редакции «Мистерию Буфф», ибо именно в куклах «Мистерия Буфф» может особенно интересно выглядеть, в куклах, у которых ангелы могут быть марионетки, черти — петрушки, а «из будущего времени» придет «просто человек».

Я повторяю, что не могу сейчас точно определить, что, когда и как мы еще поставим. Я только очень верю, что будущее театра кукол большое и драматург в нем так же, как и во всяком театре, занимает огромное место. Только для этого драматургу, хотя бы потенциально, необходимо больше быть режиссером, а следовательно, больше жить в театре и с театром.

СЕРАЯ СОВА

Мих. Пришвин

Люди, которые любят дичь в жареном виде, постоянно упрекают нас, охотников, в жестокости; любители красивых мехов обвиняют нас в культуре атавистического инстинкта... Жизнь индейца Вэша-Куоннезин (Серой Совы), пересказанная недавно мною в «Молодой гвардии» с его книги «Странники лесных пустынь», дает исчерпывающий ответ этим чувствительным гурманам и комнатным пацифистам. Серая Сова жизнью своей раскрывает, что в мужественном сердце индейца-воина и охотника таится нежности сердечной гораздо больше, чем у всех этих покровителей животных. Горькая нужда, привычка следовать за традициями предков заставляли Серую Сову истреблять бобров, но когда вопрос стал о совершенной гибели «бобрового народа» (так он потом стал называть бобров), то Серая Сова оказал достаточно мужества и творческой нежности сердца, чтобы заступиться и спасти этот «народ».

У внешне жестоких людей часто таится самое нежное сердце.

Предпринимая издание книги о Серой Сове в Детиздате, я думал о современном юном гражданине, которому в жестокой борьбе с врагами внешними и внутренними необходимо для строительства новой культуры сохранить это «нежное сердце», сделать его свойством мужества и силы, а не благовидной окраской слабых и сентиментальных людей.

Серая Сова теперь старый, опытный писатель. Он и сам, конечно, сознает достаточно причины успеха своих книг и в ответ этому успеху пишет книгу, направленную к детям. Эта новая книга Серой Совы называется «Саджо и ее бобры». Без опасения можно будет вручить эту книгу нашим детям, ищущим общения с природой, эта книга предохранит их и от болезненной чувствительности и от бездушия натурализма и биологизма. Перевод книги делает Алла Макарова, известная переводом одной из самых волшебных юношеских книг: «Всадник без головы» Майн-Рида.



Серая Сова в национальной одежде, в военном головном уборе.

ПОВЕСТЬ СЕРОЙ СОВЫ «САДЖО И ЕЕ БОБРЫ»

А. Макарова

Индейский писатель Серая Сова (Вэша-Куоннезин) уже известен русскому читателю, как автор книги «Pilgrims of the wild» («Странники лесных пустынь»), автобиографической повести, бережно пересказанной Михаилом Пришвиным [1]. Оба они, и индейский и русский писатель, страстно, каждый посвоему, любят дикие места, «страну непуганных птиц». Потому и протянули они друг другу руки.

Пришвин рассказывает биографию Серой Совы в интимной беседе с читателем. Яркий и суровый жизненный путь меднокожего странника леса от пушника-зверолова к естествоиспытателю и писателю-анималисту — волнующая тема для Пришвина. Рассказы его, простые и безыскусственные, озарены чувством глубокой симпатии к обитателю «страны непуганных птиц».

★

Серая Сова родился в Канаде в 1888 году. Отец его — шотландец, мелкий служащий. Мать — индианка. В детстве благодаря стараниям своей тетки он получил некоторые познания по географии, истории и английскому языку. Еще мальчиком Серая Сова попадает в штат Онтарио, где его выпестовали индейцы — племя Ожибве, к которому принадлежала его мать. Дикая природа севера с его необъятными лесами и многочисленными озерами и реками стала родной стихией Серой Совы, обычаи индейцев — его обычаями. На легкой ладье из березовой коры он странствует по дальним водным путям — охотится, работает проводником, носильщиком. Онахарео, индианку племени Ирокезов, он выбирает своей подругой и с ней делит радости и горести кочевнической жизни.

Один из американских рецензентов сказал, что Серая Сова «не манекен индейца», а «настоящий индеец».

Это верно: Серая Сова — подлинный индеец. Он хранит заветы своего племени, традиции родового общества. Он переживает глубокую трагедию, видя, как обескровливается индейское кочевье, как белые трапперы и спекулянты в погоне за долларами варварски уничтожают пушного зверя, обрекая туземцев на голодную смерть, как капиталистическая цивилизация несет за собой разорение последнего убежища индейцев и гибель народу, который не хочет и не может приспособиться к капиталистическому укладу жизни.

«Пожары, железные дороги, электростанции, аэропланы разрывали на клочки старую жизнь...

...Индейская граница отступала. Я спешил за ней» («Странники лесных пустынь»).

Вместе с женой Серая Сова отправляется в поиски лесных просторов, еще не затоптанных ногой белого человека.

Два с лишним года странствует он, пока, наконец, не попадает к лесистым берегам Березового озера в штате Квебек, граничащем с Онтарио.

Мысль об охране первобытной природы с ее девственными лесами и дикой фауной начинает все больше овладевать сознанием Серой Совы.

Он перестает охотиться. Пара осиротевших бобров, прирученных Серой Совой, невольно сыграла решающую роль в его жизни, так как через привязанность к этим зверькам выходит он на путь естествоиспытателя и писателя с мировым именем.

Свои наблюдения над бобрами Серая Сова заносил в дневник, который потом и лег в основу его очерков и повестей.

Мысль об опубликовании этих записей явилась у него в связи со страстным желанием возбудить в людях протест против варварского истребления бобров, являющихся, по его выражению, «душой» индейского кочевья.

«Я переписал тщательно свои записки, приложил около 50 фотографий в качестве иллюстраций и отправился в город, который находился на расстоянии 40 километров. У меня не было особого желания продать эту рукопись, но мне хотелось, чтобы ее прочли много людей».

Первая рукопись была напечатана в Англии. Прислан был и гонорар вместе с запросом издательства на очерки аналогичного содержания.

Серая Сова продолжает свою работу внимательного естествоиспытателя и художника, устремленную главным образом на изучение жизни бобров.

Но мысль постоянно возвращается к социальной проблеме—к судьбе гибнущих братьев-индейцев.

«Мои воспоминания, — пишет Серая Сова в своей автобиографии, — неудержимо несутся к берегам Миссисуаги, ревущей среди гористых берегов, голубому дымку, струящемуся над янтарями гаснущих костров, к спокойным, вдумчивым индейцам, расположившимся лагерем у быстрых вод.

И мое сердце в щемящей тоске тянется к этим простым добрым людям, друзьям и учителям юности, обычаи которых стали моими обычаями, их вера моей верой, к людям, ко-

---

«Sajo and the beaver people». By Grey Owl. — New-York — London. Charles Scribner's sons. 1936. 187 pp.

[1] М. Пришвин, Рассказы о Серой Сове. Журн. «Молодая гвардия» №№ 9, 10, 11, 12 за 1938 г.

торые теперь смотрят в лицо своей гибели спокойно и безнадежно, оставаясь в своих дымных хижинах среди обнаженных пустырей, где свистит ветер, ибо цивилизация обрекла их на эту судьбу.

Я думаю о маленьких детях, которые так жалобно умирают, о родителях, которые с окаменелыми лицами бодрствуют около них, отгоняя мух. И я сознаю, что со всеми моими злоключениями их жизнь неизмеримо хуже моей, и чувствую, что мое место около них, что их страдания — мои страдания и что я должен разделить их горе, как делил с ними радость» («Странники лесных пустынь»).

Под этим настроением Серая Сова пишет свою первую книжку — «Исчезающее кочевье» [1].

Появившиеся в печати работы Серой Совы вызвали сенсацию в американском обществе. Вокруг имени индейского писателя зашумела критика, создались легенды.

Канадское правительство заинтересовалось его работой с бобрами. Серая Сова стал появляться со своими питомцами на экране кинотеатров, выступать с рассказами о животных перед многочисленной аудиторией. Спустя некоторое время для бобров отвели заповедник в лесах Соскачевани, и Серая Сова был приглашен туда на должность хранителя бобровых колоний.



В 1936 году в Америке была опубликована детская книжка Серой Совы «Саджо и ее бобры». Эта повесть о приключениях двух индейских детей и их бобрят написана Серой Совой уже на посту хранителя бобрового заповедника в Соскачевани. Автор переносится в воспоминаниях к друзьям своей ранней юности, к жизни среди племени Ожибве.

Индеец Гитчи Мигуон (Большое Перо) во время своих охотничьих странствований спасает от гибели двух маленьких бобрят. Он приносит их своим детям. Одиннадцатилетняя Саджо и четырнадцатилетний Шепиэн очень привязались к маленьким животным, на которых индейцы привыкли смотреть, как на своих младших братьев.

Но с одним из питомцев скоро пришлось расстаться, так как его забирает представитель американской меховой фирмы в счет уплаты долгов Большого Пера.

Дети переживают очень тяжело разлуку с выкормленным ими зверьком. Их грусть увеличивается еще и оттого, что они видят, как тоскует осиротевший бобренок Чилеви.

Саджо, которой однажды приснилось, что покойная мать посылает ее и Шепиэна в город за увезенным Чикени, уговаривает брата отправиться вместе на поиски бобренка.

Ребята пускаются в рискованный путь. Они пробираются на ладье по далеким водным путям, попадают в страшную обстановку лесного пожара и т. д. С необычайным мужеством и находчивостью преодолевают они все препятствия и, наконец, выбираются в безопасную зону.



В поселке, где находится сборочный пункт меха, Шепиэн отыскивает представителя меховой фирмы. От него он узнает о том, что бобренок Чикени попал в город.

Судьба бобренка в руках черствого, жадного к наживе коммерсанта. Бобренок служит аттракционом в общественном саду. Дети уже теряют надежду выручить своего маленького друга, так как у них нехватает денег для выкупа. Но тут на помощь приходит старик — хозяин увеселительного сада. Он разрешает им взять бобренка.

Происходит радостная встреча.

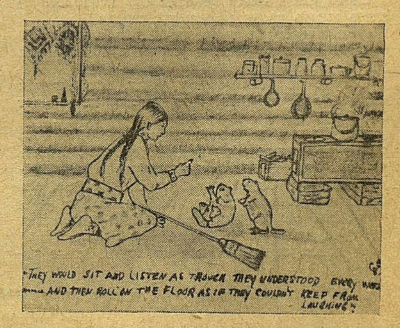
В толпе, окружившей ребят, оказался и их отец.

Счастливое и довольное семейство возвращается в свою лесную хижину.

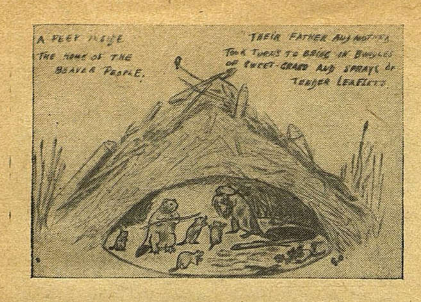
С наступлением осени пришлось задуматься о дальнейшей судьбе питомцев. Зимой бобров трудно содержать, да к тому же они подросли, и уже не опасно было теперь предоставить им свободу.

Саджо старается подавить свою грусть, она утешает себя тем, что так будет лучше для бобрят.

В сопровождении отца и брата она отправляется к пруду, где находится жилище старых бобров. Гитчи Мигуон, подражая зову



[1] Эта книга была переименована издательством и известна под названием «Люди последней границы».



бобров, издает звонкий протяжный звук, и старые бобры выплывают навстречу к бобрятам...

★

Образы индейцев, особенно героев-детей, описания девственной природы с ее вековыми лесами, «шепчущимися листьями», быстрыми реками и зеркальными озерами, с ее фауной и особенно бобрами запечатлены Серой Совой так тепло и таким ритмичным языком, что эту повесть воспринимаешь, как лирику. От нее веет свежестью девственных лесов, бодростью людей, воспитанных дикой природой, отважных и предприимчивых индейцев, связанных крепкими узами семьи и племени, вдумчивых и чутких не только по отношению друг к другу, но и к своим бессловесным друзьям, маленьким четвероногим товарищам. Для Серой Совы это «зачарованная долина золотых грез», это мечта о кочевье прошлых дней, над которым еще только собирались тучи, надвигавшиеся со стороны капиталистической цивилизации.

Героиня книги Саджо, маленький друг автора, — нежная и эмоциональная девочка. Ее любовь к бобрятам — это искреннее, самоотверженное чувство, глубоко волнующее ее детское сердечко.

Шепиэн — серьезный, отважный мальчик, закаленный в суровой борьбе с природой. В то же время он очень чуток, и это особенно сказывается в его отношениях к сестренке, которую он опекает после смерти матери.

Серая Сова тонко показывает психологическую жизнь своих маленьких героев.

«Шепиэн стоял выпрямившись, безмолвно и в упор смотрел своими черными глазами на белого торговца.

Саджо, не веря своим ушам, прошептала: «Разве это правда? Нет, этого не может быть».

Но Шепиэн не проронил ни слова, только обнял сестренку и продолжал сурово смотреть на человека, который пришел, чтобы отнять у них радость. Он подумал о своем ружье, оно было заряжено и стояло совсем близко — в углу. Но можно ли ослушаться отца? Шепиэн не двинулся с места.

Торговец съежился под взглядом этого четырнадцатилетнего мальчика и, схватив одного из бобрят, поспешил посадить его в ящик. Кивнув головой Гитчи Мигуону, он сказал: «Значит, через два дня мы увидимся в поселке?» Взял ящик подмышку и захлопнул за собой дверь.

Тогда Саджо тихо опустилась на колени возле брата и ткнулась лицом в его рукав. Торговец выбрал Чикени. А Чилеви вдруг стало очень страшно; недоумевая, в чем дело, он спрятался в своем домике».

В этой сценке Шепиэн не произносит ни слова, но как красноречиво его молчание: тут и исконная ненависть к угнетателю, грозившая кровавой развязкой, и чуткая любовь к сестренке, и уважение к воле отца — уважение, которого безусловно требует индейское общество, выросшее на традициях родового строя.

Нужно быть большим мастером, чтобы несколькими мазками дать такую выразительную, полную драматизма, но почти немую сцену.

Очень колоритна фигура старого вождя-старейшины племени, который сопровождает Гитчи Мигуона на место пожарища и помогает ему отыскать следы детей.

Сам Гитчи Мигуон — это искусный охотник, различающий каждый шорох в лесу, типичный представитель индейского племени с его родовыми традициями.

Если братьям своим индейцам отдал Серая Сова всю свою любовь и уважение, то к представителям колониального капитала он питает совершенно противоположные чувства.

Белые трапперы и коммерсанты-спекулянты — источник всех бед для индейцев. И Серая Сова рисует их черствыми, мелочными, жадными к наживе людьми.

Очень удачно — пером едкой сатиры — обрисован управляющий конторой увеселительного сада, где томится бобренок, отнятый у детей.

Чутье художника, тонкое знание людей, большой опыт жизни, полной приключений, горя и радости, помогли автору создать живые, реалистические образы людей.

Теперь о животных.

Бобры. Они занимают почетное место рядом с героями-детьми. Чилеви и Чикени — это не бобры вообще и не вымысел, это портреты питомцев Серой Совы, которых он долго изучал и к которым был глубоко привязан.

«Портреты животных так же, как и другие описания, — говорит Серая Сова в предисловии, — мною сделаны очень тщательно. Мне хотелось обогатить восприятие юного читателя такими впечатлениями, которые в дальнейшем не были бы им осуждены, как сплошной вымысел. Мне хотелось написать такую книжку для детей, которую и взрослые прочли бы без чувства снисхождения».

Трудно переоценить художественные, воспитательные и познавательные качества этой повести.

Книга снабжена иллюстрациями, выполненными в карандаше самим автором. Они прекрасно дополняют простой и ясный рассказ талантливого индейского писателя, доступный для маленьких и интересный для больших.

«БЕГЛЕЦЫ»

Д. Жантиева

Джек Линдсей — современный английский левый писатель, автор нескольких исторических романов. Последний и наиболее удачный его роман «1649 год» освещает эпоху английской буржуазной революции XVII века. Линдсеем написаны также книги для детей старшего возраста: «Воспитание на золотых приисках» (о восстании золотоискателей на приисках в Австралии в середине XIX века) и «Беглецы».

Действие в «Беглецах» происходит в древнем Риме, во времена восстания Спартака. Герои повести — два подростка — живут в качестве рабов в доме богатого римлянина. Один из них, Марон, — грек, родом из Фракии, другой, Бреннос, — бритт, похищенный из Британии батавскими торговцами. Мальчикам живется в общем неплохо, хозяин обещал научить их разным ремеслам и отпустить их через десять-двенадцать лет. Но им дороже всего свобода. Они бегут из дома своего хозяина, чтобы присоединиться к Спартаку, сражающемуся против римских легионов во главе войск из восставших рабов. Конечная цель друзей — пробраться во что бы то ни стало на родину. Бреннос стремится в Британию, Марон — во Фракию. Они очень сжились друг с другом и не представляют себе разлуки, поэтому каждому хочется взять своего друга с собой на свою родину. Они долго спорят о том, куда именно им отправиться, чья родина лучше. Наконец, спор решен жребием в пользу Британии.

На пути в Британию мальчики встречают укрывающийся в лесу отряд, остатки разбитой армии Спартака, и узнают о гибели вождя. Мальчиков принимают в отряд. Начальник отряда Феликс, видя их живость и сообразительность, назначает их своими помощниками. Отряд переживает крушение всех надежд; начальник его готов покончить с собой, чтобы живым не сдаться правительственным войскам. Мальчики же отнюдь не желают умирать; они хотят во что бы то ни стало вырваться из Италии и попасть на родину. Бренносу приходит в голову идея спасения. Часть людей отряда надевает по его совету полную форму римских легионеров (в отряде имелись разрозненные части обмундирования и вооружения, снятые с убитых в бою римлян). Эта часть отряда направляется под видом римских легионеров в порт Сирис, чтобы там овладеть каким-нибудь кораблем и отплыть из Италии; остальные же, кому нехватило обмундирования, следуют за отрядом под видом пленных. Мнимым легионерам удается сломить сопротивление совета города Сириса и получить в свое распоряжение корабль со всей его командой, якобы для перевозки пленных. Корабль отплывает. В пути Феликс выбрасывает за борт капитана, нарушившего его приказание о перемене курса. Назначенный капитаном рулевой предлагает отряду продолжать плавание в качестве пиратов. Предложение это принимается. Мальчиков, однако, эта перспектива не прельщает; они ждут только случая, чтобы сойти на берег. Вскоре новоиспеченные пираты подвергаются нападению настоящих пиратов; последние отбирают у них только что захваченное имущество, берут в плен несколько человек, в том числе Феликса и обоих мальчиков, и уводят их на свой корабль, где пленные подвергаются жестокому обращению. Но во время сильной бури корабль пиратов идет ко дну, спасаются только Феликс и мальчики. Они плывут на плоту из обломков корабля, пристают к северному берегу Африки и находят приют в хижине пастуха, стерегущего стада богатого римлянина. Как раз в это время одно из северо-африканских племен угоняет эти стада и готовит нападение на поместье римлянина. Мальчики предупреждают об этом владельца, и поэтому поместье удается отстоять. Неблагодарный и жестокий римлянин задерживает Феликса и мальчиков у себя на положении рабов. Однако жена его тайком освобождает их. После множества

LINDSAY, JACK. Runaway. Illustrated by J. Morton Sale. Oxford University Press.—London. Humphrey Milford. 255 pp.
ЛИНДСЕЙ, ДЖЕК. Беглецы. Иллюстрации Дж. Мортон Сейль. Оксфордская университетская типография. — Лондон. Гемфри Милфорд. 255 стр.

приключений они добираются до порта Гадес (теперешний Кадикс) в Испании. Там они уговаривают капитана отплывающего в Британию корабля взять их с собой. Так они вырываются, наконец, из Римской империи, где их все время преследуют как беглых рабов.

Книга отличается сложной и занимательной фабулой, внимание читателя все время напряжено. Герои видят множество новых мест, сталкиваются с самыми разнообразными людьми, переживают всевозможные приключения, подвергаются опасностям, преодолевают препятствия. Автор заставляет читателей волноваться за своих героев, радоваться и огорчаться вместе с ними. Герои эти — живые люди, с индивидуальными особенностями, с определенно выраженными чертами характера: эмоциональный, повинующийся мгновенному импульсу Марон, выдержанный, предусмотрительный Бреннос. Несмотря на различие характеров, они действуют всегда дружно, сообща. Оба они смелы, предприимчивы, стойко переносят голод и другие лишения, не унывают в несчастье, всегда бодры, всегда находят выход из самых тяжелых положений. Попав в отряд разгромленной армии Спартака, они вселяют бодрость в людей, павших духом; несмотря на их молодость, начальник отряда назначает их своими помощниками, именно им принадлежит идея спасения отряда. Мальчиков связывает настоящая, крепкая дружба; их сближают общая судьба, трудности, которые они переживают, совместная борьба с препятствиями. Они очень скупы на слова и выражения чувств, но не представляют себе жизни друг без друга. Выжидая возможность бегства с пиратского корабля, они клянутся друг другу, что каждый из них убежит только в том случае, если эта возможность представится им обоим. Они по-товарищески относятся также к присоединившемуся к ним позже Феликсу.

Дружба, любовь к родине — чувства, владеющие героями книги. Когда корабль прибывает в Британию и Бреннос сходит на родной берег, он мысленно приходит к такому выводу: «Стоило пережить столько несчастий и лишений, чтобы снова очутиться дома, чтобы сильнее почувствовать, как он любит родину и свой дом. И вот что он еще приобрел за это время: он приобрел настоящих друзей, на чье слово он мог положиться. Лучшая награда для него в жизни — его друзья» (стр. 255).

В книжке есть некоторая тенденциозность.

Линдсей явно выдвигает на первый план бритта Бренноса. Он всегда предусмотрителен и дальновиден. Предусмотрительность его кажется порой совершенно неестественной. Он предвидит, например, что Феликсу в качестве начальника римских легионеров придется подписать в Сирисе бумагу о том, что он получает корабль в распоряжение государства. Поэтому он заранее учит неграмотного Феликса подписываться вымышленным именем. Неправильно изображены в романе бойцы разгромленной армии Спартака. Линдсей рисует их какой-то распущенной ордой, людьми неотесанными и неразвитыми. Как известно, римляне обращали в рабство людей различных слоев, подчас обладающих довольно высоким культурным уровнем. Кроме того, надо учесть, что все эти люди прошли суровую школу—они в течение трех лет сражались под началом Спартака, талантливого полководца, войско которого, хорошо организованное, было грозой для римлян.

Автор умеет оживить историю. Рассказывая о событиях далекой древности, он говорит о настроениях и идеалах, которые находят отклик у читателя наших дней. При этом здесь даны картины римской жизни, бытовые детали, сведения о древних верованиях и т. п. Книга расширяет кругозор юного читателя. А основные мотивы ее—любовь к свободе, ненависть к угнетателям, смелость, дружба, любовь к родине — близки и понятны советским детям.

Книгу стоило бы перевести на русский язык.

СОДЕРЖАНИЕ

НОВЫЕ КНИГИ

КОРОТКО О КНИГАХ

ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛОВ

ОФОРМЛЕНИЕ ДЕТСКОЙ КНИГИ

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ВЫСТАВКА ДЕТСКОЙ КНИГИ

ЗА РУБЕЖОМ